Е. З. Тарланов

Константин Фофанов: легенда и действительность





Портрет К. Фофанова работы И. Репина

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ПО ВЫСШЕМУ ОБРАЗОВАНИЮ
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Е. З. ТАРЛАНОВ

КОНСТАНТИН ФОФАНОВ:
ЛЕГЕНДА
И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ПЕТРОЗАВОДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ПЕТРОЗАВОДСК 1993

ББК 83.3(0)5:83.014.5
Т 20

Монография посвящена поэзии Константина Михайловича Фофанова (1862—1911), самого одаренного и творчески активного представителя русского предмодернизма. Систематически рассматриваются эстетические категории этого направления, до сих пор мало привлекавшие к себе внимание исследователей.

На основании подробного анализа творчества Фофанова в контексте процессов, происходивших в поэзии Европы конца XIX столетия, взгляды на место поэта в истории русской литературы подвергаются коренному пересмотру. Выявляется глубокая несостоятельность трактовок Фофанова как фигуры массовой культуры, созданных радикально-народнической, а впоследствии и вульгарно-социологической критикой 30-х годов.

Книга предназначена как для студентов и специалистов по русской литературе, так и для широкого круга читателей, заинтересованных поэзией.

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
Петрозаводского государственного университета

Рецензенты:
профессор Т. Г. Мальчукова,
профессор О. В. Сливицкая

Т $\frac{4603020101}{Д\ 26(03)-93}$ 8-93
ISBN 5-230-08957-1

ПРЕДИСЛОВИЕ

Поэзия последней трети XIX века, несмотря на понемногу возрождающийся к ней интерес,— едва ли не самое смутное пятно в истории русской лирики. Вершинными художественными достижениями поздних Фета и Некрасова обычно заканчивается массовое представление о русской поэтической культуре XIX века. Что же касается литературоведческой науки, то до последнего времени ее интересы более всего сосредоточивались лишь на традициях некрасовской школы (работы А. М. Еголина, Н. В. Осьмакова, Н. Н. Скатова и др.). Между тем очевидно, что предпосылки и для нового литературного стиля, и для нового «взрыва» мощных поэтических талантов века XX мог создать лишь непрерывный историко-литературный процесс во всем его многообразии и полноте.

Прямые противопоставления гражданской и «чистой» поэзии, которые были, по крайней мере, теоретически непреложными в середине века, в новый исторический период, проходящий под знаком художественных завоеваний реалистической прозы, оказываются уже не столь необходимыми теоретически и не столь существенными для творческой практики поэтов кризисной эпохи 80—90-х гг., объективно прошедших опыт и «чистой», и гражданской лирики.

В этом отношении особенно характерна фигура Константина Михайловича Фофанова (1862—1911) — полузабытого лирика большого поэтического дарования, высоко ценимого Чеховым, Л. Толстым, Репиным, Майковым, Полонским, Брюсовым и другими выдающимися современниками. В общественном сумраке 1880—1890-х гг., охваченном унылой и бесплодной тоской по утраченным духовным ориентирам, лирические строки Фофанова звучали своеобразно и неповторимо, воплощая в себе духовную напряженность мятущегося в тисках времени мечтателя, томящегося по недостижимому идеалу.

Актуальность исследования обуславливается как общей слабой изученностью поэзии 80—90-х гг., так и явно недостаточным вниманием к творчеству автора, чьим именем обозначен пусть малый, но имеющий собственное лицо и закономерный период в истории русской лирики.

Объективная оценка вклада Фофанова в художественное мышление своей эпохи, установление его творческих связей и

взаимодействий с литературной традицией (как русской, так и западноевропейской), уяснение характера эволюции этого художника настоятельно требуют монографического анализа его лирики и вместе с тем пересмотра многих положений, сложившихся в современной Фофанову критике или в мемуаристике и подхваченных затем некоторыми социологизированными трактовками советского времени.

Среди далеких от истины утверждений выделяются прежде всего идеи о полной отрешенности фофановской поэзии от реальности и об отсутствии эволюции (или же только нисходящей ее линии) в лирике этого талантливого поэта. Преодоление подобной интерпретации творчества Фофанова определяет в некоторой степени полемическую направленность настоящей работы.

Таким образом, книга представляет собой первый опыт специального монографического анализа лирики Фофанова, осуществленного в хронологическом порядке выхода его стихотворных сборников. Вместе с тем в ней впервые исследуется эволюция эстетической позиции Фофанова и ее претворение в стиле на разных этапах развития его лирики, а также впервые ставится проблема фофановского лирического героя и предлагается концепция его эволюции. Кроме того, до сих пор еще не изучались циклообразующие связи в фофановской лирике, а также некоторые жанровые вопросы. Все это в целом позволяет уточнить и конкретизировать генетические истоки поэтики русского символизма и некоторых других модернистских течений.

КРАТКИЙ БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Опубликованные в разное время биографические данные о К. Фофанове крайне скудны. Есть сведения, что была подготовлена 4-томная его биография В. В. Смиренским (об этом см.: Селиванов, 1926), однако эта работа осталась ненапечатанной, и в настоящее время ее местонахождение неизвестно. Остановимся лишь на основных вехах жизненного пути поэта.

Жизнь и творчество Константина Михайловича Фофанова были неразрывно связаны с Петербургом, где он родился 18 мая 1862 года на Васильевском острове, в небогатом домике купца 3-й гильдии Михаила Петровича Фофанова, и был крещен в Василеостровской Благовещенской церкви.

Дед поэта, выходец из олонецких крестьян-староверов, отданный из Сердоболя (ныне Сортавала) в столичный извоз в раннем отрочестве, сумел составить небольшое состояние и перейти в купеческое сословие. Отец, хозяин дровяной лавки, уже будучи главой большой семьи из двенадцати человек, разорился, и нужда, а вместе с нею и наследственный алкоголизм стали постоянными и роковыми спутниками семьи.

От матери своей Екатерины Афанасьевны Фофановой-Брюхановой, уроженки Ярославской губернии, сын Константин более всего унаследовал «нежную душу ребенка» (Кранихфельд, 1911а, с. 196), какую-то особую доброту и деликатность, о которых писали почти все знавшие поэта современники. В воспитании мальчика большое участие принимала бабушка-крестьянка, с ее прекрасным знанием народных преданий, сказок и глубокой, хотя и наивной религиозностью: страшные сказки, «от которых ужас холодил волосы», и нескончаемо долгие рассказы из жизни святых еще более развили врожденную мечтательность внука и «заронили в его душу зерна веры» (Селиванов, 1926). Поэзия народного мировосприятия, окружавшая Фофанова в раннем детстве, впоследствии не раз отзовется в его творчестве органическими фольклорными мотивами и образами, вошедшими в его жизнь так же естественно, как познаваемая реальность:

Прекрасен сказок мир воздушный —
К нему с младенчества привык,
Мне мил и дорог простодушный,
Животворящий их язык.

(«К сказкам», 1887).

Неожиданное разорение отца не только положило конец беззаботному детству К. Фофанова, но сделало невозможным получение им систематического, серьезного образования. Три старших и наиболее одаренных сына Михаила Петровича: Александр (талантливый, но очень рано умерший художник), Петр (отличавшийся особыми успехами в ученье) и Константин — смогли учиться только в дешевых частных пансионах. При этом младший из них, Константин, начавший учение лет с шести, едва дошел, переходя из пансиона в пансион, до четвертого класса. Однако недостаток систематического образования мальчик и затем юноша преодолевал жадным чтением журналов и книг, в том числе и Библии, которой особенно увлекся лет в шестнадцать. Несмотря на видимое отсутствие руководства его занятиями со стороны окружающих, будущий поэт обнаружил не только незаурядный вкус в выборе круга чтения, но и прекрасную память и раннюю тягу к стихотворчеству. В 10 лет он «почти наизусть» знал «Горе от ума» Грибоедова, а с 8 лет, по собственному выражению, уже «забавлялся графоманией»*. В его обширном, но все же, по всей видимости, бессистемном чтении главное место принадлежало Пушкину (по свидетельству современника, «Пушкина он обожал, молился ему воистину, как Богу» — Измайлов, 1916, с. 470)**, Некрасову и Кольцову. Что касается Кольцова, то в архиве К. Фофанова сохранились наброски статьи, в которых поэт-прасол назван, наряду с Глинкой и Гоголем, «гением своего века, тесно и неразрывно связанным с организмом народной жизни» (Цурикова, 1962, с. 25).

Первое опубликованное стихотворение Фофанова («Сосуд с целебною водою Иордана...»), написанное на библейский сюжет, появилось 8 июля 1881 г. в газете «Русский еврей» под псевдонимом КОМИФО (начальные слоги полного имени автора). Как юноша чрезвычайно восторженный и к тому же рано почувствовавший свое поэтическое призвание, Фофанов осознает этот факт как событие исключительного значения, как состоявшееся приобщение к сонму «богоизбранных властителей дум», которые еще недавно казались ему «полубогами», «существами сверхъестественными» (Автобиографич. заметки. Цит. по: Цурикова, 1962, с. 7). Именно поэтому первый фотопортрет 19-летнего поэта оплачен его первым литературным гонораром, о чем сделана на обороте фотографии собственноручная запись.

В том же году при содействии писателя Д. В. Григоровича и известного литератора П. И. Вейнберга перед начинающим

* Автобиографические заметки К. М. Фофанова, находящиеся в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ), впервые в выдержках опубликованы Г. М. Цуриковой (1962, с. 7—9).

** В этом отношении характерно свидетельство и другого мемуариста о том, что в конце своей жизни Фофанов не расставался с портретом Пушкина, нося его постоянно в кармане своего сюртука (Иванов Г., 1989, с. 466)

автором гостеприимно раскрыл свои страницы журнал «Живописное обозрение», а вскоре и другие массовые издания стали печатать сочинения Фофанова часто и много. Среди них такие известные журналы, как «Литературный журнал», «Всемирная иллюстрация», «Век», позже —«Нива», «Русское богатство», а также целый ряд самых различных, в том числе и популярных газет. Отец Фофанова, будучи человеком старозаветных понятий, имевшим свои представления о способах заработков на жизнь, не одобрял его поэтических занятий, и в 1885 г. Фофанов, вдохновленный первыми успехами, уходит из дома, вступив на путь литератора-профессионала.

Семен Надсон, словам которого с почтительным трепетом внимала молодежь 80-х годов прошлого века, в своей статье 1886 г. (о которой у нас еще будет специальный разговор) отозвался о Фофанове как литературном дебютанте «с большим дарованием чисто-художественного оттенка». Одобрительный отзыв Надсона еще более привлек к Фофанову внимание публики.

Издатель газеты «Новое время» А. С. Суворин приглашает К. Фофанова к постоянному сотрудничеству, определив ему при этом немалое ежемесячное жалованье. Это сыграло важную роль в личной жизни поэта: благодаря упрочившемуся общественному положению, родители его невесты Лидии Константиновны Тупыловой, дают, наконец, свое согласие на их брак. К. М. Фофанов соединяет свою жизнь с той, которая, еще будучи совсем юной гимназисткой (она училась в Мариинской гимназии вместе с младшей сестрой поэта), была покорена его поэтическим даром и которой суждено было стать верной подругой всей последующей жизни поэта. В дошедших до нас записках Л. К. Фофановой-Тупыловой (в составе мемуаров А. Измайлова, 1916, с. 464—468) она вспоминает их совместные прогулки по Английскому проспекту и в Никольском садике, где она совсем еще девочкой с жаром внимала «настоящему», печатающемуся поэту:

Во взорах ваших мне все ясно,
Но в сердце вашем все темно...

Позже эти встречи и прогулки стали автобиографической основой для двух интересных и очень показательных их поэтических интерпретаций, написанных Фофановым с хронологическим разрывом (об этом пойдет речь ниже).

Было бы неверным полагать, что постоянное сотрудничество Фофанова в газете «Новое время», которая имела репутацию весьма консервативной, определялось его общественными устремлениями. Многие биографические факты говорят не только о демократическом умонастроении молодого поэта, но и о его искреннем сочувствии народовольцам и радикально настроенной интеллигенции. В числе его близких друзей был студент

Адольф Федорович Корнгольд, сосланный в 1882 г. в Вятскую губернию (ему, в частности, посвящены стихотворения «Потуши свечу, занавесь окно», «Мы при свечах болтали долго...»). С горечью и болью писал молодой Фофанов 21 апреля 1884 г. о произволе царской цензуры: «Точно часть сердца моего с кровью вырвали из груди, точно что-то близкое, кровное, оторвалось от души моей. Закрыли «Отечественные записки»! Скверный произвол! Глупое царство России! Верую и надеюсь, что будет отмщение. Оно не замедлит...» (ЦГАЛИ, ф. 525, оп. 1, ед. хр. 78, цит. по: Черемисин. Письма К. Фофанова А. Жиркевичу, 1980, с. 308). Говоря о своем глубоком уважении к Салтыкову-Щедрину как к человеку большого гражданского мужества, «несшему свое знамя высоко, независимо и открыто», Фофанов в одном из писем к А. В. Жиркевичу (писателю, поэту, юристу) восклицает: «Как жалки мы, певцы луны и фиалок, перед титанами мысли!» (там же, с. 307).

Но, по всей видимости, ближе всего умонастроению Фофанова был С. Я. Надсон как самое яркое воплощение современного ему поколения разночинной интеллигенции. Хорошо известен такой биографический факт, как участие молодого Фофанова в похоронах Надсона (об этом см.: «Петербургский листок», № 34, от 5 февраля 1887 г.; «Петербургская газета», № 35, от 5 февраля 1887 г.; «Кронштадтский вестник», № 16, от 8 февраля 1887 г.), с которым он не был знаком лично, но «израненной музе» которого глубоко поклонялся. «Разве это была речь поэта Фофанова? Нет, это был один крик отчаянной муки, крик сердца, исходившего кровью!.. «Прости, прости, Надсон!..». И юноша-поэт не кончил, зарыдал и отошел» (С. Я. Надсон: Сборник журнальных и газетных статей, посвященных памяти поэта, 1887, с. 62—63). Поэтический отклик Фофанова на это скорбное событие пронизан высокой оценкой гражданского чувства Надсона-поэта, сквозь «роптанья, грезы и молитвы» которого Фофанов сумел увидеть чело «воина», увитое «терниями» («Скончался Надсон! Умерла, Умолкла муза молодая...»//«День»: Приложение к «Еженед. обозр.» 1 февраля 1887 г., вып. 5, с. 158—159).

В 1887 г. петербургский книгоиздатель Герман Гоппе тиражом в 2 тыс. экз. выпустил первый поэтический сборник К. Фофанова, вобравший в себя практически все, написанное к тому времени молодым автором. Сборник был отмечен критиками в целом благожелательно, а по рекомендации Я. П. Полонского и при участии Я. К. Грота даже был выдвинут на соискание Пушкинской премии.

В 1888 г. с именем Фофанова был связан цензурный произвол в отношении журнала «Наблюдатель», опубликовавшего стихотворение Фофанова 1885 г. «Таинство любви». Возмущение клерикальных и правительственных кругов вызвало «искажение в языческом смысле» таинства православной веры — архан-

гельского благовестия о воплощении сына божия и святого духа от девы Марии,— отличающееся якобы «возмутительным кощунством». Негодование Синода было столь велико, что едва не повлекло за собой отлучение поэта от церкви (материалы этого дела опубликованы в «Литературном наследстве» (1935, № 22—24, с. 533—539) и достаточно подробно поданы в примечаниях В. В. Смиренского, 1962, с. 296). Однако поэтическая интерпретация Фофановым этого важнейшего евангельского события была очень далека от приписываемого ему кощунства. Это раннее стихотворение объективно явилось одним из лучших его произведений на библейские темы и насквозь пронизано идеей торжества любви и смирения над деспотизмом карающего вседержителя. Особенно достойно уважения осмысление 23-летним поэтом-самоучкой различий в истолкованиях божьего промысла ветхозаветной и евангельской традициями.

С конца 80-х годов Фофанов активно сближается с литературными кругами и — шире — с художественной интеллигенцией столицы. Он знакомится с признанными мэтрами Я. П. Полонским, А. Н. Майковым, А. Н. Плещеевым, вместе с женой бывает «на журфиксах» И. Е. Репина, И. Горбунова, И. И. Ясинского, А. И. Лемана, В. Л. Величко, баронессы В. И. Икскуль, на литературных вечерах которой много читали о Пушкине. «Посещали нас (после свадьбы),— вспоминает Л. К. Фофанова-Тупылова,— Д. С. Мережковский, И. И. Ясинский, М. Н. Альбов, К. С. Баранцевич, Л. Е. Оболенский, А. Жиркевич и некоторые др.» (Измайлов, 1916, с. 465).

О Фофанове заговорили и ведущие деятели русской культуры. Именно в эти годы завязывается его многолетняя дружба с И. Е. Репиным, который не только был очарован необычайно вдохновенной внешностью поэта, за которой угадывалась «идея своего высокого поста»*, но с восторгом относился к «перлам поэзии» Фофанова, чувствуя в них «тонкую, ароматную струю жизни» (Репин, 1950, с. 35).

По воспоминаниям И. Е. Репина, чья дружеская рука стала опорой разрастающейся фофановской семьи на долгие годы, со второй половины 80-х гг. литераторы и художники нередко собирались у него в мастерской у Калинкина моста, «и часто фигура Фофанова была центром вдохновенного подъема всего собрания. Голос поэта гремел и властно увлекал слушателей; дальние становились на стулья, на платформы моделей, чтобы лучше видеть и яснее слышать автора сонетов. Поэт был неузнаваем;

---

* В этом отношении очень характерно восприятие фофановского портрета, принадлежащего кисти И. Репина, Д. Мережковским: «Репин поместил фигуру поэта на легком дымчато-лазурном фоне. Фофанов гордо и наивно подымает к своему лирическому небу уродливое и вдохновенное лицо — „поэт божией милостью"» (Мережковский, 1993, с. 85).

в нем являлось нечто царственное в жестах. Живописные волны светлых волос делали красивой эту страстную голову. Он весь внушал высокое, положительное настроение» («Дачница», 1912, № 1).

«Самым талантливым, самым крупным поэтом, приближающимся к Пушкину», провозгласил Фофанова на одном из литературных вечеров Аполлон Майков (об этом см.: У — ц С., 1915, с. 517; Измайлов, 1916, с. 468).

К этому же времени относятся сочувственные оценки А. Чехова. В письме к Д. В. Григоровичу (январь 1888 г.) он выделяет Фофанова — единственного, кто «действительно талантлив» в ряду современных поэтов (Чехов, т. 14, 1949, с. 16).

С интересом начинает следить за литературными успехами Фофанова и Лев Толстой, хотя, как известно, он не очень интересовался поэзией. В письме к Фофанову, написанном, правда, несколько позже (11 сентября 1902 г.), содержится достаточно убедительное в устах Льва Толстого признание фофановской лирики: «Стихи естественные, вытекающие из особенного поэтического дарования» (Толстой, т. 73, 1954, с. 290).

Тот же мотив в оценке поэзии молодого Фофанова звучал и в словах Н. С. Лескова: «Это поэт с головы до ног, непосредственный, без выдумок и деланности» (Лесков А. Н., 1984, т. 1, с. 135). Возмущаясь корыстным и беспринципным «записыванием себя» молодыми литераторами все равно в какие, но лишь бы модные «идеи», в письме к И. Репину от 19 февраля 1889 г. Н. С. Лесков делился своими размышлениями: «Если есть уменье писать гладко — это еще ничего не стоит. Я жду чего-нибудь идейного * только от Фофанова, который мне кажется органически честным, и хорошо чувствующим, и скромным» (Лесков А. Н., 1984, т. 2, с. 432).

Очень скоро, в 1889 г., Фофанов публикует новый сборник своих поэтических произведений и еще более упрочивает себя во мнении читателей как автор лирических стихотворений, в которых была «свободнольющаяся, без резких модуляций, очаровательная напевность, была нежность, грация, задушевная искренность. За более глубокими эмоциями обращались к Надсону, Мережковскому или Минскому, но за более красивыми образами и более гармоничными звуками — к Фофанову» (Голиков, 1911, с.2). В этом свидетельстве современника, признававшем Фофанова самым популярным после смерти Надсона поэтом, в большой степени отражены литературные пристрастия и вкусы широких кругов русской разночинной интеллигенции 80—90-х гг.

В марте 1890 г. обнаруживается психическое заболевание

* В широком контексте этого письма «идейное», «идейность» Н. Лесков понимает как «выстраданность идеала».

Фофанова, и он попадает в больницу для душевнобольных, где неоднократно делает попытки покончить с собой. Друзья (и прежде всего, И. Е. Репин) не оставляют его в беде, поддерживая в нем веру в свои творческие силы.

По совету врачей в этом же году К. Фофанов с семьей переезжает в Гатчину (километрах в 30—40 к югу от Петербурга), и отныне гатчинский дом становится постоянным жилищем его все возрастающей семьи. Гатчина в ту пору — это «размеренный городок с крохотными домишками, утопающими в зелени», над которыми «навис мрачный замок, построенный Павлом I, с его бастионами, рвами и подъемными мостами, ограждающими дворец от внешнего мира». Маленький уютный домик Фофанова на краю города и его хозяин стали «второй достопримечательностью» Гатчины, в которой «Фофанова знали все — до мальчишек. Знали со всеми особенностями и свойствами» (Руманов, 1906, с. 3). Чтобы как-то свести концы с концами, «милая и умная жена» Фофанова (Розанов В., 1911, с. 21) открыла частный пансион для девочек, предоставив мужу в просторной части дома «чистый и уютный» кабинет, из окон которого «видно поле, жалкое крестьянское поле, и далекие, светлые облака. Ширь, воздух и лишь изредка тревожный свист паровоза» (Руманов, там же).

Творческая жизнь Фофанова в 90-е годы по-прежнему необычайно интенсивна, несмотря на появившиеся грозные симптомы нарастающего алкоголизма. Величайшими усилиями воли поэту пока удается контролировать и отодвигать обострения этой наследственной болезни. Бывая в Петербурге лишь наездами, Фофанов тем не менее не порывает своих дружеских связей со многими литературными собратьями и старается жить общественными интересами. В 1891 г. он, например, принимает активное участие в сборнике «Отклик», издаваемом в пользу голодающих. Примечательны слова Фофанова в письме к его редактору А. Е. Кауфману, свидетельствующие о глубоко осознанных демократических убеждениях поэта: «Русский народ — это богатая, нетронутая целина нравственных сил, сокровищница непочатых умственных и духовных начал» (см.: Черемисин, 1985 а, с. 266).

В 1892 г. выходит из печати третий стихотворный сборник Фофанова под характерным названием «Тени и тайны», обозначившим вхождение его автора в новую эстетику. Резкая дисгармония поэтических грез и жестокой действительности в изображении Фофанова отразила конкретно-историческую атмосферу духовной жизни поколения, испытавшего горькое разочарование в народнической борьбе за «призраки свободы».

Субъективизм и иррационализм, больные, мистические мотивы нарастают в лирике последующих лет и свое наиболее яркое воплощение получают в пяти циклизованных сборниках 1896 г.,

вышедших в издании А. С. Суворина: I — Маленькие поэмы, II — Этюды в рифмах, III — Снегурка, IV — Майский шум, V — Монологи. В значительной части эти циклы были составлены из уже опубликованных ранее сочинений автора (особенно из сборника 1889 г.).

«Никому из поэтов не обязан я так много за часы восторга и радости, как Вам»,— писал Фофанову его младший современник В. Брюсов, переживший, по собственному признанию, «юношескую влюбленность» в его стихи, но навсегда оставивший в своей душе «лучшее — любовь, желание вновь и вновь становиться причастным дум и настроений, замкнутых в Ваших стихах» (цит. по: Цурикова, 1962, с. 36). Первая критическая статья Брюсова о Фофанове найдена Б. Е. Черемисиным в архиве РО ГБЛ (ф. 386, карт. 37, ед. хр. 9). Самое ценное в творчестве поэта, по мнению Брюсова,— «постижение того, что и в ничтожном есть свое величие, и в повседневности свой ужас и своя тайна. В созданиях этого рода Фофанов достигает неожиданной силы, и уже вдохновение его граничит с теми областями, где творили Достоевский, Э. По, Бодлер, Леконт де Лиль» (Черемисин, 1985, с. 174). Перу Брюсова принадлежит и лучшая некрологическая статья о Фофанове.

Фофанову восторженно поклоняется Игорь Северянин, ему охотно предоставляют свои страницы различные издания символистов: альманах «Северные цветы», журналы «Новый путь», издаваемый Д. Мережковским, «Северный вестник», «Мир искусства».

Если поэты и литераторы модернистского направления в той или иной степени приветствовали Фофанова и чувствовали с ним преемственную связь (об этом речь у нас пойдет при анализе лирики), то наиболее суровые критики из демократического лагеря воспринимали созерцательные, пассивно-романтические «грезы» и «сны» Фофанова как «безмыслие» и пошлость, куда как «понятные петербургскому гомункулу» (слова В. Г. Короленко), не приемля и условно-поэтической фразеологии Фофанова, и экзотической атрибутики его «вымученных баллад». Популярность поэта резко падает одновременно с появлением первых сборников громко заявлявших о себе декадентов и других представителей модернистских течений.

Вот как об этом говорит один из современников Фофанова: «В эпоху новых символов, новых настроений и очарований, он был еще певцом розы и соловья, луны и зари, лиры и музы. Поэтому мелодии его казались несколько запоздалыми. Понятно, что другие поэты, менее привязанные к прошлому или совсем его отвергшие, поэты будущего, пророки и предтечи, заслонили Фофанова, и в более ярких лучах поблекла его звезда. Успел за это время взойти на горизонт жгучий Бальмонт, дерзкий и смелый,— звезда, которая хочет быть солнцем; вырос понем-

ногу из декадента почти в парнасца мудрец Брюсов, высекающий самые чувственные представления из самого холодного мрамора мысли; появился продавшийся «отцу своему, дьяволу», жуткий колдун Сологуб, заглядывающий в очарованные омуты. Все эти поэты — бесстрашные мыслители, неутомимые исследователи жутких бездн. А Фофанов изнемогал под бременем мысли» (Голиков, 1911, с. 4—5).

Поэт испытывает некоторую растерянность и лихорадочно ищет новые способы самовыражения, используя одновременно прямо противоположные манеры. В его лирике, в частности, нарастают декларативные интонации, подчас даже декламационные, ораторские. В 1899 году он едет в Москву специально для участия в юбилейных Пушкинских торжествах (при этом останавливается в самых дешевых номерах «для приезжающих» на Дьяковке близ вокзалов) и на одном из заседаний в «Обществе любителей русской словесности» читает свои стихи о Пушкине (Белоусов, 1928, с. 61—62), на этот раз значительно уступающие его художественным достижениям.

В 1900 г. А. С. Суворин выпускает еще один, едва ли не самый объемный, сборник стихов Фофанова под названием «Иллюзии», который оказался последним компактным изданием его лирики. «Иллюзии» были очень холодно встречены критикой. В наиболее благожелательной рецензии, помещенной в журнале «Мир искусства», отмечалось, что «в авторе чувствуется два поэта и точно две души. Один — поэт примирения, другой — поэт разрушения. Один мечтательно всматривается в стихийную грусть природы, другой резко рвется участвовать в ее стихийных бурях и борьбе. Один чутко пересказывает тайны сердца и жизни..., другой пытается быть мыслителем, объясняющим жизнь...». Отсюда «досадно часто» в поэтических картинах и «благородных созвучиях» Фофанова критик видит «рожки и хвостик игрушечного Мефистофеля» (Шестаков, 1901, с. 321—322).

Реальный мир, в котором жил «король грез» Фофанов, становился к нему все более жесток и беспощаден. Поэт бился в постоянных тисках нужды и лишений: огромная семья с одиннадцатью детьми (двое из них умерли в раннем возрасте) требовала немалых средств на ее содержание, и Фофанов метался в поисках заработка и разменивал свой талант на литературную поденщину в десятках газет и журналов. Ситуация предельно осложнялась обострениями его психической болезни, его роковой тягой к вину, а с середины 900-х годов и душевным расстройством его жены Лидии Константиновны. Все это не могло не углублять нарастающий творческий кризис Фофанова.

И тем не менее в эпоху общественного подъема 900-х годов поиски новых форм самовыражения у Фофанова активизируются.

Когда в самом начале нового века на своих религиозно-философских собраниях, где «было неприлично говорить о политике», новопутейцы провозгласили своим «отцом» и «первой ласточкой грядущей всероссийской весны» Фофанова (Руманов, 1966, с. 3), ни он, ни они еще не знали, как далеко разойдутся их дороги. «Внук простонародья», как он сам себя называл, Фофанов всего достиг только самообразованием, он был подлинно народным интеллигентом, поэтом-самородком, и его демократические корни и сам образ жизни развели его с утонченными дворянскими эстетами, с младых ногтей покорявшими вершины европейской образованности. Восторженный и бескорыстный служитель муз, Фофанов не мог понять и простить как формальные изыски своих эстетствующих литературных собратьев, так и отнюдь не потустороннюю цепкость многих из них в делах житейских. Г. В. Иванов в своих мемуарах рассказывает, как за год до своей смерти презрительно именовал он символистов «пробочниками» (дед В. Я. Брюсова имел пробочный завод) и «Дантесами», считая «их» (то есть, конечно, «пробочников» и «Дантесов») своими главными противниками и в жизни, и в творчестве прежде всего потому, что "разрушают дело Пушкина своим «кривляньем» и «лиловыми ногами»"* (Иванов Г., 1989, с. 466).

Фофанов, который никогда не жил в «башне из слоновой кости» и всегда впитывал в себя ведущие настроения эпохи, не мог остаться в стороне от бурного общественного подъема времен первой русской революции. Оппозиционная настроенность поэта по отношению к самодержавному строю и искреннее сочувствие всем униженным в борьбе с отжившими формами жизненного уклада нашли свое выражение в новых для него жанрах сатирических стихов (обычно имеющих характер экспромта), политических эпиграмм и особенно в социально-политической драме «Железное время» (1906), запрещенной цензурой и оставшейся неопубликованной.

Политические стихотворения Фофанова, по большей части не напечатанные (сохранившиеся «потаенные» стихи опубликовал В. Смиренский только в 1935 г.), обычно строятся на каламбуре:

Чуть пробуждается народ,
Сейчас дают ему уставы,
Кричат: «Закройте-ка уста вы ».
И вмиг кладут печать на рот.

(Смиренский, 1935, с. 3).

Мишенью эпиграмм выступали члены царского дома («Великий князь [К. Р.] — пиита малый...»), а иногда и сам Николай II, обскурант митрополит Антоний («Уже митрополит Ан-

* Видимо, имелся в виду моностих В. Брюсова «О закрой свои бледные ноги...» вкупе с лиловым цветом журнала «Новый путь».

тоний не пастырь, а церковный скот...»), различные чины петербургской и гатчинской полиции. Плакатность и афористичность некоторых из этих эпиграмм, ставших достоянием гласности, не только высветили новую грань таланта Фофанова, но и послужили основанием для обвинения его в политической неблагонадежности, в связи с чем их автор был подвергнут гатчинской полицией двухнедельному аресту.

Б. Е. Черемисин, специально изучавший поэтическое творчество Фофанова 1905—1907 гг. по архивным данным, даже считает, что оно соприкасается с пролетарской поэзией «прямыми призывами, обнаженностью проповедуемых идей», «актуальностью и конкретностью» социальной проблематики (Черемисин, АКД, 1980, с. 14). Однако романтическую натуру Фофанова, «небесно-голубые глаза» которого даже в самые жалкие минуты его болезненных состояний, по словам М. Горького, «сияли именно так, как это изобразил Репин... и как, вероятно, смотрел на мир Франциск Ассизский» (Смиренский, 1962, с. 190), не могли удовлетворить только прямолинейные и рационалистические способы самовыражения. Если судить по опубликованным стихам, то пафос ломки старой России и оптимистические декларации содержали лишь отдельные стихотворения поэта («Ломка», «Волны»). Общая тональность позднейшей лирики совсем иного плана: перед нами герой, печально и покорно поникший под натиском жизненных бурь, и голос его звучит растерянно и устало: «Чего хотим? И что мы ловим, Идя озлобленным путем?..», «Мой голос слаб, Мой факел темен, Иду неверною тропой...», «В мире душно и позорно, И обидно жить...», «Догорает мой светильник...», «Я весла опустил, плыву я по теченью...».

Стихи 900-х годов Фофанову не удалось издать сборником. Последние опубликованные им произведения — это две небольшие книжечки: религиозно-философская мистерия «После Голгофы» (1908) и малоудавшаяся поэма в октавах, написанная в подражание «Домику в Коломне» Пушкина под названием «Неоконченный роман». Оба сочинения фактически прошли незамеченными, если не считать резко отрицательную оценку мистерии А. Блоком (т. 5, 1962, с. 438—439).

Ясным полднем 1 мая 1911 г. Фофанов написал свое последнее стихотворение «Мелькают, как птицы, моторы...». К этому времени он уже набросал завещание и даже извещение о своих похоронах. На собранные по подписке деньги тяжело больного Фофанова доставили из Гатчины в Петербург для лечения. Однако воспаление легких и крайнее общее истощение уже были непреодолимы. К. М. Фофанов скончался 17 мая 1911 г. А. С. Суворин оплатил место на аристократическом кладбище в Новодевичье-Воскресенском монастыре (Измайлов, 1916, с. 479), и полузабытый поэт был похоронен там рядом с М. Н. Врубелем.

Глава первая

ТВОРЧЕСТВО ФОФАНОВА В СОВРЕМЕННОЙ ЕМУ КРИТИКЕ И ИЗУЧЕНИЕ ЕГО ЛИРИКИ В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

80—90-е годы XIX в. предстали в истории русской литературы периодом смены литературных эпох. Собственно говоря, смена эпох не была только литературным фактом, ибо в значительной степени отражала в себе также и перемену умонастроений и мировосприятия большей части русской интеллигенции. «Классическая» социально-философская доктрина столетия, эволюционно-просветительская в своей основе, с ее оптимистическим представлением об общественном прогрессе и отвлеченным, но жестким императивом служения гражданским вопросам дня, сформированная в 40—60-е годы, к тому времени постоянно вступала в противоречие с реальностью эпохи, утрачивавшей стремление к высоким демократическим идеалам. По этой причине она уже не могла полностью удовлетворять мировоззренческие запросы мыслящих кругов русского общества. Постепенно стиралась в их восприятии и девальвировавшаяся в эпигонском употреблении фразеология реалистического искусства. Поиски эстетического идеала теперь уже обращались к области трансцендентальной, запредельной, самодовлеющей красоты, порождая формы и идеи господствовавшего течения русской поэзии 80—90-х гг., которое получило в современных исследованиях название предмодернизма. Одной из самых активных его фигур выступил Константин Фофанов.

К. М. Фофанов публикуется с июля 1881 г. очень много и часто. Его стихотворения печатались в газетах («Русский еврей», «Новое время», «Голос правды», «Биржевые ведомости», «День», «Московская газета», «Неделя» и др.), журналах («Век», «Живописное обозрение», «Всемирная иллюстрация», «Наблюдатель» , «Север», «Русское богатство», «Нива», «Осколки», «Устои», «Родник», «Русская мысль», «Северный вестник» и др.), в альманахе «Северные цветы», издаваемом символистами. См. об этом: Г. Л. И. (Глинский Б. Б.), 1911, с. 997; Розанов И. Н., 1975; Черемисин, 1985а, с. 260. В статье Б. Е. Черемисина имеются данные и о всех псевдонимах Фофанова: К. Ф., КОМИФО,

КО-МИ-ФО, Лидин, Каев (трансформированные инициалы), Барон Клякс, Маркиз Пауза, Мимфо, а также под пародиями на декадентов — Егор Кривоглазый, Захар Темноструйный, Акакий Оранжевый.

Отношение современной критики к творчеству поэта отражает не только восприятие его художественной индивидуальности, но и смену литературных эпох, и реакцию русской читающей публики на эстетические принципы «новой поэзии», поначалу встреченной в штыки демократической и народнической печатью. Противоречия литературного процесса тех лет накладывались на внутренние противоречия Фофанова как поэта; самобытное художественное видение и глубокие интуитивные прозрения в поэтический стиль и язык будущего сочетались у него с шероховатостями формы, доходившими подчас до прямой тривиальности образных средств и даже безвкусицы, что в общем и целом делало объективную его оценку в прижизненной критике XIX века исключительно трудной.

Выход первого лирического сборника Фофанова в 1887 г. вызвал самый живой интерес публики и литературной общественности, откликнувшейся целой серией критических выступлений. Хотя все критики различных направлений единодушно отмечали неравноценность вошедших в него стихотворений, их оценка и рекомендации были далеко не однозначны. См., например, письмо И. Е. Репина В. Г. Черткову от 24 мая 1887 года: «Знакомы ли Вы с произведениями молодого Фофанова? Вот сила! Вот гигант! Прочтите его, особенно «Каменотес в Японии» — уверен, что и Вам понравится» (Репин, 1950, с. 25). Характерны и отзывы рецензентов: «Следовало бы около трети (стихотворений.— *Е. Т.*) исключить совсем, около трети сократить и тщательно отобрать, тогда сборник производил бы впечатление более выгодное, чем теперь» (Буренин//«Новое время», 6 марта 1887); «Рядом со страницами поистине замечательными и выдвигающими автора в первый ряд современных наших поэтов... произведения до крайности слабые, почти ребяческие и по мысли, и по форме» (Арсеньев, 1887, с. 321); «К сожалению, это стремление к вычурности, прикрывающее обычно недостаток чувства, в последнее время все больше и больше захватывает нашу поэзию. С некоторого времени даровитый г. Фофанов в своих стихах «словечка в простоте не скажет, все с ужимкой» (Надсон, 1887, с. 180).

Наиболее благонамеренная газета «Новое время» в лице своего ведущего литературного критика В. П. Буренина, который вместе с Сувориным пытался с первых шагов «направлять» молодого автора, с большой благосклонностью приняла «наивность таланта», который «поет, как поют птицы: не заботясь о том, что споется и как споется». При этом Буренин настойчиво противопоставлял «наивную музу» Фофанова «фрази-

стой рутине» демократической поэзии, в частности, Надсона («Новое время», 6 марта 1887 г.). Весьма доброжелательно и подчеркнуто беспристрастно, в отрешении от злободневно-публицистических настроений отозвался критик умеренно-либерального «Вестника Европы» К. К. Арсеньев, известный своей приверженностью к «художественности» безотносительно к идеологическому направлению писателей. С одной стороны, он подчеркнул две основных слабости в поэтическом стиле «юного таланта»: «необузданность образов, напоминающую крайности ультра-романтизма Бенедиктова и Марлинского», и «погоню за натянутыми сравнениями, за вычурными эпитетами» — недостатки, которые переплетаясь, иногда создают «мнимо-поэтический бред» (Арсеньев, 1887, с. 322). Весьма существенным был упрек в «однообразии, бедности содержания», «повторении мотивов и образов» (с. 323). Критик особенно подчеркнул посредственность и резонерство стихотворений «с ноткой сочувствия к чужому страданию» и «с философской подкладкой». С другой стороны, К. К. Арсеньев отметил «замечательное мастерство формы» стихотворений на сказочные, любовные, пейзажные мотивы, а также стихов о процессе творчества. В статье критика представлена цепь их эмпирических разборов. Среди наилучших названы стихотворения «Звезды ясные, звезды прекрасные...», в котором К. Арсеньев нашел много «оригинального и поэтического», «Невеста», написанное «изящно-просто, медленно движущимся белым стихом», сказки «Каменотес» и «Триолет» и др. (с. 324—328). Эмпирическая направленность эстетического анализа обуславливает и резюме критика: «От г. Фофанова никто не потребует жертвоприношений злобе дня, клятвы на верность тому или другому «стягу»; пускай он остается певцом «чистого искусства», лишь бы стал строже к самому себе и заботливее очищал от плевел свою роскошную пшеницу» (с. 329).

С тех же эмпирико-эстетических позиций и, видимо, не без влияния К. Арсеньева писал о первом фофановском сборнике критик газеты «День» К. Говоров (Современные поэты: Критические очерки, 1889, с. 1—25). Характеризуя искреннюю и пылкую поэтическую натуру Фофанова, рецензент, в частности, выразил далеко не бесспорную мысль о том, что «образованность не развила его, не расширила его кругозора. То, что он поет,— скрыто в нем, в его внутреннем мире, ничем не облагороженном, ничем не расширенном, но богатом звуками, музыкальными образами, эффектными картинами» (с. 3). Развивая идеи Арсеньева, Говоров подчеркивает слабость его «философских» «дум», вычурность некоторых фантастических образов, стилистические несуразности, признавая в то же время «чрезвычайную грацию», «изящество и вкус» отдельных стихотворений. В целом критик склонен видеть в «пьесах» Фофанова «необде-

ланные алмазы... во всей их первобытной грубости и первобытной красоте» (с. 4—5), а потому советует «этому симпатичному и яркому таланту» «читать, учиться, преобразовывать себя, больше думать, ближе и всесторонне знакомиться с природой» (с. 25).

Резкое неприятие вызвал литературный дебют Фофанова у ортодоксальной народнической критики в лице Н. К. Михайловского и Е. Гаршина, которых беспокоили и волновали «преувеличенный» интерес к форме и «равнодушие» к содержанию как отличительная черта современной поэзии. В стихах Фофанова, как и других ее представителей, отсутствовали прямые декларации на злобу дня: как заметил Михайловский, «тенденция» у него «уж очень робко, как-то бочком протискивается между звездами и цветами» (Н. М(ихайловский), 1888, с. 152). Само обращение к «вечным» темам поэзии — любовь, природа, искусство — после пламенных манифестов любви к народу 60-х гг. и прямых призывов к борьбе с общественным неустройством представлялось регрессом, отходом и сдачей занятых позиций. С иронией называет Фофанова «восходящим светилом поэзии» критик Е. Гаршин: «Его «я», фигурирующее во всех стихотворениях, сосредоточивается на впечатлениях, безусловно, недостойных»; «хоть какого-то мировоззрения у него нет и в помине» (Гаршин, 1888, с. 247, 250).

Очень показательна в этом смысле настороженно-враждебная реакция Н. К. Михайловского на высказанную в газетной полемике мысль Н. Минского, впоследствии одного из родоначальников символизма, о примате эстетических соображений над всеми прочими в искусстве (киевская газета «Заря», 1884, № 168). Современная поэзия представлялась Михайловскому, прежде всего, «поэзией растерянности» (Н. М(ихайловский), 1888, с. 156), всего лишь «метроманией» — «печальным симптомом ослабления деятельности сознания» (с. 140). Поэтому так уничтожающа оценка главой народнического лагеря фофановского программного стихотворения «Звезды ясные, звезды прекрасные...»: «Сверху небо, снизу земля, а в середине г. Фофанов песни поет, в качестве передаточной инстанции между звездами и цветами, а больше-то ничего и нет» (там же, с. 151).

В «нестерпимом рифмоплетстве» (выражение Е. Гаршина) Фофанова и близких ему по направлению современных поэтов ортодоксальные литературные идеологи народничества видели лишь повторение общих мест «чистого искусства» и непоследовательность эстетических взглядов, свидетельствующие о резком снижении вкуса читающей публики и умственных запросов русского общества в целом.

В преодолении односторонне-социологического подхода к поэзии «безвременья» со стороны демократической критики большую роль сыграли теоретические взгляды С. Я. Надсона,

отстаивавшего принципиальное единство «чистой» и «тенденциозной» поэзии. «Одна группа поэтов исповедует принцип «искусства для искусства», другая требует от поэтов служения злобе дня, идеям добра и правды, насущным нуждам и пульсу минуты... Обе группы правы и обе виноваты,— пишет С. Надсон.— Поэты, проповедующие искусство для искусства, напрасно думают, что школа их противоположна другой, тенденциозной школе, она является просто одной из ее составных частей, служа только чувству красоты, тогда как вторая служит и чувствам справедливости, добра и истины... Тенденциозность есть последнее мирное завоевание, сделанное искусством, есть пока последнее его слово. А искусство, сделав такое завоевание, не отступает назад, если только оно не противоречит его естественному закону. Очевидно, что недалеко время, когда поэзия тенденциозная поглотит поэзию чистую, как целое свою часть, как океан поглощает разбившуюся об утес свою же волну» (1887, с. 199—201). Известна весьма сочувственная трактовка им Фофанова (по первым фофановским публикациям в периодике) как поэта, «обладающего... большим дарованием чисто-художественного оттенка» (там же, с. 42), порой обнаруживающего, однако, «стремление к вычурности» (с. 180). Надсоновское толкование «чистой» поэзии как суверенной (а значит, правомочной) части «высшего», «тенденциозного» искусства объективно вело к признанию поэзии «безвременья» и ее права на какие-то свои художественные искания, оно открывало путь к значительно более глубокому постижению передовой критикой эстетических реальностей литературного процесса.

Газетные отклики на второй сборник Фофанова, увидевший свет в 1889 г., отражают в целом как бóльшую осторожность рецензентов в провозглашении эстетических принципов своего направления, так и следующую ступень общественного признания поэта.

В анонимной рецензии на новый сборник некоего К. из либеральных «Русских ведомостей» он оценивается достаточно сдержанно: в качестве «высшего торжества стихийно-органического творчества» Фофанова приводится целый перечень его стилевых ляпсусов (заметим при этом, что критик не приемлет даже малейшего переосмысления условно-поэтической фразеологии). Более того, рецензент явно раздражен дальнейшим отступлением Фофанова от принципов народнической эстетики, замечая, что «теория, уполномачивающая художника насвистывать и нащелкивать все, что забредет в голову, имела на г. Фофанова вредное влияние», и тем самым делая выпад в сторону, прежде всего, Буренина. Пожелание автору «сознательно поработать над своим симпатичным даром» звучит советом, на сей раз завуалированным, избирать социально значимые темы («Русские ведомости», 1889, № 103).

Напротив, анонимный критик «Правительственного вестника» (1889, № 65, статья «Стихотворения Константина Фофанова») отмечает с удовлетворением «отсутствие давно утомившей русскую читающую публику тенденциозности» в новом сборнике поэта. Он с похвалой оценивает «большую выдержанность в содержании и форме взятого поэтического мотива», подчеркивая местами «очень грациозные обороты» и «блестящие краски» художника и делая вывод о «развитии поэтического дарования автора за последние два года».

В своей второй статье о Фофанове рецензент из газеты «День» К. Говоров вновь упорно акцентирует мысль об изолированности поэта от историко-литературного процесса, явно несправедливо упрекая автора в том, что стихи его «чересчур оригинальны и холодны», а также в том, что он «прогрессирует исключительно за счет богатейших природных задатков», но не за счет «образованности интеллигентной среды». Вместе с тем Говоров признает, что Фофанов уже занял «совершенно обособленное место» «второстепенного поэта», «наряду с Майковым, Полонским и др.» («День», 16 марта 1889 г.).

Непосредственным откликом на третью книгу стихов Фофанова под названием «Тени и тайны» (1892) явилась статья А. Волынского в «Северном вестнике» (1892, № 1). К этому времени сам Волынский еще не имел ясной литературной позиции, что отразилось в его рецензии. Казалось бы, эволюция Фофанова, отраженная в «Тенях и тайнах», должна была импонировать литератору, который вошел в историю русской журналистики, прежде всего, как пропагандист субъективно-идеалистических концепций искусства (Бялый, 1965, с. 401). Однако, напротив, критик оценивает последний сборник как творческий спад Фофанова, находя в «Тенях и тайнах» (но не аргументируя) «очень опасные симптомы: стих побледнел, образ обесцветился, язык туманен и сбивчив. Само название не предвещает ничего хорошего» (Волынский, 1892, с. 185). Характерно, что «удручающее впечатление», по словам рецензента, более всего было навеяно «волной мрачных чувств и настроений» автора, некоторые строки которого «звучат, как надрывающий душу вопль» (с. 186). Тем самым А. Волынский продемонстрировал более всего неприятие общего мироощущения лирического сборника, проникнутого трагизмом нового типа.

В духе уже окрепшей традиции обвинения Фофанова в неровности и необработанности его произведений А. Волынский, вопреки фактам, пытается в наибольшей степени отнести этот упрек к рецензируемой книге. Однако его объяснения этого недостатка, возможно, навеяны не находящей признания импрессионистской манерой Фофанова. Ср. рассуждения критика о «богатом поэтическом воображении, отраженном в хорошем, но разбитом художественном зеркале: ломаные линии, разрезан-

ные узоры, разорванные рисунки... Недостаток логической связи и психологического единства... умаляет достоинство лучших поэтических вещиц и делает почти невыносимыми его наиболее слабые стихотворения» (Волынский, 1892, с. 182—183). В целом же, эта рецензия очень благожелательно настроенного критика, ценящего «далеко не заурядный талант автора» по его предшествующим публикациям, обнаружила, с каким трудом пробивало дорогу восприятие Фофанова как мастера поэтической формы. Показательно в этом смысле свидетельство И. Е. Репина как друга Фофанова о «ненавистном» ему «роде редакторов, которые в своем дилетантском привередничаньи постоянно позволяют себе высокомерно прогуливаться по труду ближнего, не задавая себе труда вдуматься в мысль автора... Когда Александров (редактор консервативного журнала «Русское обозрение».— *Е. Т.*) вставляет Фофанову целые куплеты стихов в его лучшем создании «Я родом финн», я готов повесить на первой осине этого плюгавца,— ведь имя Фофанова подписано, Фофанов — талант. А Александров что такое? Сволочь» (Письмо В. Г. Черткову от 22 мая 1890 г.//Репин, 1950, с. 55—56).

При всех положительных и бесспорных моментах газетной и журнальной критики ее рецепция поэзии Фофанова была недостаточно глубокой, общая оценка автора не шла дальше снисходительного и шаткого признания его как поэта «наших дней» и только. Вопрос о месте Фофанова в русской поэзии в качестве проблемы историко-литературного и общеэстетического характера впервые был поставлен Д. С. Мережковским в его манифесте символизма — статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Именно здесь Фофанов называется одним из ближайших предшественников нарождающегося символизма по самой сути своих лирических образов и поэтических коллизий. «Фофанов — не эпикуреец, подобный Фету,— пишет Мережковский.— Красота для него — может быть, губительное и страшное наслаждение. Фофанов, подобно Гаршину, мученической любовью полюбил красоту и поэзию — для него это был вопрос жизни и смерти» (1893, с. 86). Отметив в фофановской поэзии «резкие и мучительные диссонансы», характерные не только для возникающего символизма, но и для всего эстетического мировосприятия конца века, критик дает очень глубокую характеристику его поэтики, отразившую в нескольких строках художественную философию «нового» русского искусства: «Все предметы, все явления для него в высшей степени прозрачны. Он смотрит на них, как на одушевленные иероглифы, как на живые символы, в которых скрыта божественная тайна мира. К ней одной он стремится, ее одну он поет! В современной, бездушной толпе это больше, чем мистик, это — ясновидящий» (с. 89).

Статья Д. С. Мережковского возвестила начало осознанного

модернистского течения — символизма, первые шаги которого оказались и началом заката популярности Фофанова: умами русских читателей овладевали Брюсов, Минский, Бальмонт, Блок, Белый с их редкостной эрудицией и утонченным эстетическим интеллектуализмом.

Постижению сущности фофановской поэзии в большой степени способствовала и русская демократическая критика в лице Пл. Краснова, П. Якубовича, В. Кранихфельда.

Общая концепция творчества Фофанова была развита Платоном Красновым в двух статьях, опубликованных последовательно в 1897 г. (как отклик на лирический пятитомник поэта 1896 г.) и 1903 г. Очень показательно само название первой статьи —«Поэт нашего времени»: впервые за период 80—90-х гг. поэзия Фофанова была представлена критиком как закономерное отражение закономерного духовного состояния русского общества определенного времени. Обозначение «публикой» почти десятилетнего периода поэзии «фофановским» получает в статье Краснова свое истолкование: «он дал поэзию своего времени, времени разрозненности в обществе..., когда оставалось только культивировать мимолетные наслаждения, лишенные истинной страсти и захватывающего содержания» (Краснов, 1897, с. 244).

Историзм в красновской рецензии Фофанова — момент очень существенный, преодолевающий во многом догматический подход Михайловского и Е. Гаршина и ведущий к более объективному разбору фофановской поэтики. Однако в самой трактовке Фофанова как явления определенной эпохи Краснов не был последовательным: его ироническая фраза о том, что «Фофанов уже потому не может распознать общественных настроений, что на него гораздо сильнее влияет изменение погоды» (с. 235), а также признание «полного отсутствия публицистического дарования» у него (с. 234) как бы снимают с его лирики отпечаток времени, объясняя ее направленность поэтической индивидуальностью Фофанова.

Отмеченная Красновым (вслед за Мережковским) резкая дисгармоничность стихов Фофанова, в которых «много оригинального и ценного» и «яркие, живые образы» которых порой «высокохудожественны»; эстетическая оценка Фофанова как «сумеречного поэта, подобно тому, как Чехов — сумеречный прозаик» (с. 241); сочувственный отзыв о музыкальном стихе, богатых рифмах и разнообразных размерах этого лирика; доброжелательный и серьезный, хотя и эмпирический анализ новых публикаций поэта — все это ориентировало читателя на вдумчивое отношение именно к творческой индивидуальности Фофанова в отрешении от всего «новомодного направления» (в отличие от предшествующих рецензий демократической критики).

С историко-литературной точки зрения интересно предпри-

нятое Красновым сопоставление Фофанова с Фетом по характеру их «впечатлительности». Главную слабость Фофанова критик усматривал в произвольной случайности мимолетных настроений и впечатлений бытия (с. 238), и в этих рассуждениях Краснова, по-видимому, отражаются сложности освоения новых эстетических тенденций времени.

Ни один из лирических сборников Фофанова не получил в печати такой резкой оценки, как его последний большой том «Иллюзий» (1900), почти единодушно признанный творческой неудачей автора, талант которого здесь «заметен, как искра под золой потухшего костра» (Мельшин, 1904, с. 309). «Стихи, вылившиеся в минуты вдохновения», здесь соседствуют с «плодами вымученного кропательства» (Северов, 1900).

Неумеренные похвалы, расточаемые «Новым временем» по поводу нового сборника Фофанова, носили более всего характер его рекламы: «Первый русский поэт нашего времени... потому мало постигается, что он мудр и бесконечно жизненен... его поэзия открывается только истинно живым душам» (Розанов В., 1901).

В своей известной итоговой статье о состоянии поэзии на рубеже веков поэт и критик С. А. Андреевский провозгласил утрату цельности миросозерцания общим уделом современных поэтов (1902, с. 440). По мысли критика, новое дисгармоничное содержание требует новых форм, «старая лирическая форма омертвела для нового содержания» и «вырождается» (с. 455—457). Фофанов, по Андреевскому,— это «последний потомок Аполлона по прямой линии», «ищущий чего-то вне жизни, тогда как его великие предки озаряли своим вдохновением всю действительность» (с. 447). Признавая справедливость последнего замечания критика, нельзя согласиться с его определением Фофанова как «лунатика», «остающегося чуждым своему времени», так как в нем культивируется внеисторический взгляд на поэта, основанный на идеях «святого искусства для искусства». Подобная трактовка поэзии Фофанова была популярна и в провинциальной печати. См., например, юбилейный панегирик Фофанову: «...талант искренний, вдохновенный... Общественные мотивы были всегда чужды.... Фофанов — вариация Фета. Он чистый художник и ничего более... О, святое искусство для искусства!» (Лоэнгрин, 1906).

Видимо, именно выход «Иллюзий» с их явной печатью ремесленничества и подражательства, наряду с аттестацией Фофанова «самым талантливым из современных поэтов» в одновременно вышедшей хрестоматии Сальникова (об этом см.: Северов, 1900), послужил основанием для существенного пересмотра Пл. Красновым своей общей оценки Фофанова. В прежней статье Краснов если и не оправдывал, то объяснял ограниченность фофановского мира: «всеобъемлющая страсть, вели-

кое дело не находят отражения в его стихах, потому что их не было и в окружающей действительности» (1897, с. 235—236). В новой, резкой статье под знаменательным заголовком «Поэт вне содержания», даже признавая нынешнее время «самым пустопорожним», критик отказывает поэту во всяком содержании: «О чем он поет? Обо всем, или, лучше сказать, ни о чем... Вывести из его стихов какое-либо связное миросозерцание нельзя» (Краснов, 1903, с. 304). Теоретические рассуждения Андреевского о взаимоотношении старой формы и нового содержания в этой «литературной характеристике Фофанова» отзываются утверждением, что «мелодия стиха и есть, в сущности, само содержание поэзии Фофанова, а то, чему мы обыкновенно даем название содержания,— для него форма» (там же, с. 305). Идеи о полной отрешенности Фофанова от условий времени и места, о замкнутости его в самом себе, притом даже не имеющем достаточного образования, здесь звучат в полную силу, во многом (если не во всем) перечеркивая исторический взгляд, высказанный в первой статье.

Колебания в интерпретации творчества Фофанова довольно проницательного и недогматического критика Пл. Краснова отражают сложность и противоречивость личности поэта, характера его поэтики и его эволюции.

И все же восприятие Фофанова демократической критикой от полного его непризнания (Михайловский, Е. Гаршин) развивалось к частичному признанию (Пл. Краснов, Л. Мельшин, В. Кранихфельд). При этом характерные черты фофановского творчества, не укладывающиеся в догматическую эстетику демократического направления, нередко объяснялись внешними причинами: то чрезмерными «ласками» Буренина и его нововременских единомышленников (Кранихфельд, 1911а, с. 185—186), то дурным влиянием «новомодных российских цимбалистов» с «накладными бородами и париками» — символистов и декадентов (Мельшин, 1904, с. 310). Будучи прямым преемником Н. К. Михайловского на литературном поприще, Л. Мельшин (он же П. Ф. Гриневич, он же П. Ф. Якубович, причем последнее является его истинным именем) объясняет «эфемерный успех и славу» Фофанова отсутствием у него «всякой идейности», утверждая, что у поэта «нет никакого миросозерцания» (с. 308). Несколько иначе об этом же писал В. Кранихфельд в некрологе о Фофанове. С особой настойчивостью он развивает представление о Фофанове как о «человеке в футляре» от поэзии, осуществляющем на русском Парнасе «основной принцип восьмидесятничества: кто к чему приставлен» (1911а, с. 186). «Услужливыми друзьями» из «Нового времени», по Кранихфельду, Фофанов был приставлен к «миру иллюзий, грез и снов», в котором «он был хозяином, и к этой области относятся его шедевры» (с. 196). И Мельшин, и Кранихфельд эво-

люцию Фофанова видят лишь как упадок его творческих способностей, не пытаясь дать этому глубокого объяснения, лишь констатируя «печать ремесленничества» на его последнем лирическом томе.

По уже сложившейся традиции у Мельшина явно занижено и упрощено представление об интеллектуальных и культурных горизонтах Фофанова (см. его иронию о слишком «мудреных» для поэта «немецких выдумках» — символизме и декаденстве, с. 306). Но даже этот суровый критик не может не признать искренность и подкупающую прелесть многих стихотворений «Иллюзий», особенно тех, где проявилась его «природная склонность к мистицизму» (с. 314).

Борясь от имени прогрессивного лагеря за подлинного Фофанова, Кранихфельд в своем некрологе подчеркивает, что у поэта были попытки выйти в реальную жизнь (с. 196), хотя и чаще всего неудачные. «Социальные прозрения» Фофанова оборачивались «наивным и неуклюжим народничеством» (с. 200).

Кончина К. М. Фофанова 17 мая 1911 года вызвала целый ряд некрологических статей о нем, в которых варьировались уже знакомые мотивы. Все та же буренинская мысль о «почти бессознательном пении» повторена в некрологе Е. А. Колтоновской, параллельно с Кранихфельдом развивающей также связанный с этим тезис об отсутствии всякой эволюции Фофанова (Кранихфельд, 1911, с. 309: Колтоновская, 1912, с. 256). В некрологе под инициалами Г. Л. И. (видимо, Глинский Б. Б.), выдержанном в скорбном и апологетическом тоне, Фофанов назван «поэтом божьей милостью», который, вопреки «грозным бичам влиятельной гражданской критики», «дерзал всенародно поклоняться... перед красою Божьего мира» (Г. Л. И., 1911, с. 994).

Наибольшее историко-литературное значение в этом ряду имеют скромный отклик на смерть Фофанова Н. С. Гумилева и статья В. Я. Брюсова*.

В небольшом отзыве Н. Гумилева (1923, с. 123—124) обращает на себя внимание определение им того направления, которое представлял Фофанов и которое автор характеризует так-

* Уже говорилось, что будучи моложе Фофанова на 12 лет Брюсов пережил «юношеское увлечение» его поэзией. Брюсов высоко ценил Фофанова и в зрелые годы. Строки из Фофанова послужили эпиграфом к сборникам «Urbi et orbi» (1903) и «Семь цветов радуги» (1915). В 1901 г. он пригласил Фофанова участвовать в альманахе «Северные цветы». По данным Б. Е. Черемисина, в обзоре 1901 г. для английского журнала «The Athenaeum» Брюсов аттестовал Фофанова как «бесспорно. самого талантливого из современных русских поэтов», а в письме к сыну Фофанова — поэту Константину Олимпову — определил «все обаяние и всю силу» поэзии его отца в «трудном и прекрасном» умении «быть самим собой» (Черемисин, 1985, с. 170—171).

же именами Голенищева-Кутузова, Апухтина, Надсона, Фруга. Сближение ставших уже символичными в литературной публицистике имен Надсона и Фофанова, по-видимому, объясняется признанием Гумилевым общих гуманистических начал их творчества, тем «светом добра», который он чувствовал в поэзии Фофанова. Характерны также отмеченные Гумилевым «глубина мысли и сила выражения» некоторых его стихотворений («Декадентам», «Чудовище», «Северный полюс»).

Брюсовский некролог о Фофанове («Русская мысль», 1911, № 7) с незначительными изменениями был напечатан как глава в «Истории русской литературы XIX в.» под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского (1917). Глава эта выгодно отличалась от соответствующего раздела в «Очерках по истории русской литературы» С. А. Венгерова, традиционно характеризующего «почти бессознательное песнопение» Фофанова (1907, с. 141).

Для Брюсова право Фофанова «на видное и почетное место среди русских поэтов XIX века» несоменно, хотя он и признает, что «бесспорный, большой талант поэта не соединился в нем с силой мысли, с широкими взглядами на мир и жизнь» (1917, с. 273). Брюсов показал, как в «пленительные миры фантазии» Фофанова постоянно вторгалась действительность, причем с годами все более. Мысль Брюсова о «темной борьбе в душе поэта между тем, что он сам считал «поэтическим», и смутным влечением к действительности», «ужасавшей его», сохраняет свое значение и поныне. Именно в этой борьбе, а не в мечтательности Фофанова, заложен, можно сказать, центральный, сквозной нерв его поэзии, и его в большой степени ощутил В. Я. Брюсов.

Очень важна также высокая оценка стиха Фофанова, данная не только критиком и мастером, но и глубоким исследователем стихотворной речи: «Стихи певучи и сжаты, иногда красиво-звукоподражательны, иногда достигают той «эфирной высоты», о которой говорил Фет» (Брюсов, 1917, с. 276).

Обозревая восприятие творчества Фофанова современной ему критикой, можно легко видеть, что она была достаточно далека от того, чтобы представить разносторонне аргументированный и развернутый его анализ. История рецепции фофановской лирики русской критикой рубежа веков есть по своей сути история утверждения принципов диалектики в истолковании литературных явлений.

Освоение наследия Фофанова продолжалось в советский период, хотя и далеко не так активно. Социологизация историко-литературного процесса сказалась как в резком ослаблении исследовательского интереса к поэтам с достаточно отвлеченным характером лирики, так и в особой направленности тех немногих публикаций о Фофанове, которые имели место в тридцатые годы.

В этом отношении некоторое исключение составляет неболь-

шая работа Б. М. Соколова (Саратов, 1923), посвященная русской поэзии 80—90-х гг., стоящей «в преддверии символизма». Ее идеалистические философские устремления и тяготения к эстетизму представлены автором как реакция на натурализм и утилитаризм гражданской поэзии. В отношении Фофанова автор во многом повторяет оценки Мережковского. Большое внимание уделяет исследователь урбанистическому мотиву фофановской лирики, соотнося его с темой большого города у Достоевского и Брюсова (с. 126—128).

Отметим также и маленькую (27 с.) брошюрку 1918 г. «Константин Михайлович Фофанов. Избранные стихотворения с биографией» под ред. Г. Д. Деева-Хомяковского в качестве первого посмертного издания поэта.

Резко упавший интерес к Фофанову поддерживался однобоко: немногими упоминаниями его имени в мемуаристике (Ясинский, Белоусов, Перцов, Селиванов) и публикацией его подцензурных политических стихов 900-х гг. (Смиренский, 1935).

То, к чему пришла дооктябрьская критика в лице наиболее проницательных представителей различных направлений в диалектическом постижении творчества Фофанова, поначалу было практически отброшено.

В журнале «Литературная учеба» (1936, № 5, с. 156—158) некий аноним предложил новое, «советское» толкование творчества Фофанова, которое фактически перечеркивало поэта, утверждая, что его поэзия «забыта основательно и справедливо». Поверхностные суждения прижизненной народнической критики здесь доведены до крайних, абсурдных утверждений: «безграничная бедность умственного кругозора, некультурность и узость»; «тематика однообразна до приторности» (что мог сказать только человек, почти не читавший Фофанова); «случайно оказался родоначальником русского символизма» и т. д. И, наконец, вывод: «мертвенная поэзия» Фофанова — «порождение бесцветного общества сытой русской буржуазии», «Фофанова погубил паразитизм класса, которому он служил».

При таких оценках «безыдейных деятелей буржуазно-дворянской культуры» подготовка М. Клеманом избранного тома лирики Фофанова для Малой серии «Библиотеки поэта» с предваряющим очерком жизни и творчества этого автора была не только исследовательской, но едва ли не гражданской заслугой. Важность и необходимость такого издания имел в виду уже Брюсов, представлявший себе «небольшой томик» фофановских «стихов замечательных и часто безукоризненных» (1917, с. 273). Первый опыт издания избранной лирики оказался в целом удачным по отбору. Очень живо была подана биография «принца и нищего» как основа мучительной дисгармонии его творчества, и была введена историческая аттестация Фофанова как «художника переходного типа» (Клеман, 1939, с. 27), фактиче-

ски узаконившая эту фигуру в поле зрения советского литературоведения. Пристальное и серьезное внимание к творческому пути поэта позволило М. Клеману назвать сборник «Тени и тайны» (1892) «самой лучшей и зрелой книгой Фофанова» (с. 11). Однако социологические схемы не могли не наложить своего отпечатка и на статью М. Клемана: Фофанову инкриминируется «отсутствие подлинного революционного пафоса»; его «художественное зрение» обуславливается «реакционно-романтическим противопоставлением мечты и действительности»; главным в его творчестве, представляющим для социалистической культуры наибольший интерес, объявляется стремление Фофанова «к обогащению традиции классической русской поэзии», а все его «антиреалистические тенденции» объясняются «трагедией индивидуализма» в эпоху реакции (с. 29). Непонимание преемственности между двумя поэтическими эпохами, отождествление символизма с декадансом, тенденция к социологическому выпрямлению творческого пути изучаемого автора — все это уже не может удовлетворять современное литературоведение.

В сущности, первым и единственным монографическим исследованием академического типа о Фофанове явилась большая статья Г. М. Цуриковой, предваряющая лирический однотомник Фофанова в издании Большой серии «Библиотеки поэта» 1962 года (Составление, подготовка текста и примечания В. В. Смиренского, биографа Фофанова). Как отмечал рецензент ряда таких изданий о поэтах конца XIX в. А. Наркевич, все вступительные статьи к ним «написаны с исследовательской культурой и свежестью восприятия» (1964, с. 203).

Развивая последовательно исторический подход к поэзии Фофанова и определению ее места в истории русской литературы, работа Г. М. Цуриковой преодолевает социологическую ограниченность статьи М. Клемана. Взгляд исследовательницы на творчество Фофанова оказался значительно более объемным, поэт представлен в широком культурном окружении своей эпохи (приводятся мнения и оценки Толстого, Чехова, Репина, Горького, Брюсова, Блока и др.). Многие моменты личной и творческой биографии поэта изучены по архивным материалам, изложены некоторые критические оценки в прижизненной газетной и журнальной публицистике. Совершенно справедливо при анализе фофановской поэзии акцентируется характер противоречия мечты и действительности, искусства и жизни, которое, как это показала Г. М. Цурикова, лишено «социально-исторической конкретности» и «гражданского пафоса» стихов Пушкина и Лермонтова (1962, с. 18). Автор статьи раскрывает непоследовательность и противоречивость эстетических деклараций Фофанова, во многом прослеживая их связь с литературными традициями, а в ряде произведений — и с народно-поэти-

ческой стихией. Рассматривая стихотворения, разрабатывающие пейзажный и урбанистический мотивы, Г. М. Цурикова обращает особое внимание на импрессионистские тенденции, фокусирование оттенков настроений и переживаний, стремление к иррациональности и субъективизму, на формальные поиски мелодической выразительности, вполне обоснованно расценивая их как приметы «новых течений» в русской поэзии конца века, которые обеспечили признание Фофанова со стороны символистов (с. 36—37). Значительное место в рассматриваемой статье уделяется также поздней лирике Фофанова 900-х годов с ее более устойчивыми реалистическими чертами и явным усилением социального чувства (с. 41—44).

Вступительная статья Г. М. Цуриковой, представляющая собой первое серьезное литературоведческое исследование поэзии Фофанова, конечно, не могла решить сразу всех проблем его творчества. Она дает лишь общее, целостное представление об этом художнике слова. Среди нерешенных вопросов, на наш взгляд, наиболее важны проблемы идейно-художественной эволюции поэта, которые можно решить лишь в ходе специального литературоведческого анализа его огромного творческого наследия, до сих пор еще полностью не опубликованного.

Определенное место К. М. Фофанову было уделено также Г. А. Бялым в его обзоре поэзии 1880—1890-х годов, где поэтическая деятельность Фофанова рассматривалась только с одной точки зрения — ее места в традиционном делении на искусство «чистое» и «тенденциозное»: «Его (Фофанова.— *Е. Т.*) декларации «чистого искусства» никогда не были агрессивны и не сопровождались отказом от гражданских идей, не говоря уже о злобных выпадах против сторонников этих идей»,— пишет исследователь. Сам эстетизм Фофанова характеризуется им как «эстетизм поневоле, в котором было много наивности и затаенной грусти» (Бялый, 1972, с. 49—50).

Фигура Фофанова привлекла внимание и с точки зрения смены литературных стилей в поэзии рубежа веков. В известной статье Е. В. Ермиловой «Поэзия на рубеже двух веков» сочетание прямо противоречивых элементов двух стилевых систем — 70-х и 900-х годов — рассматривается в качестве общей стилевой черты «поэтического безвременья», проявившейся в лирических системах Случевского, Апухтина, Голенищева-Кутузова. Рассмотренная в этом же ряду поэзия Фофанова освещается исключительно со стороны противоречий фофановского стиля: контраст напряженно-романтических, условно-поэтических средств и подчеркнуто конкретных, бытовых реалий, контраст предметного и ирреального, определенного и неопределенного (Ермилова, 1974, с. 95—105). Та стилистическая неразборчивость, в которой всегда обвиняли Фофанова современники, получает в связи с этим свое объяснение (в определенной степени,

конечно) и представляется закономерностью эпохи, «когда элементы романтического стиля живут в осколках и обломках, в противоречивых столкновениях с элементами "некрасовских традиций"» (с. 95).

Публикации последних лет, хотя их и немного, не затрагивая основных проблем лирики Фофанова, тем не менее свидетельствуют о возрождении читательского и исследовательского интереса к поэту. Отражением возросшего в 70—90-е годы интереса к творчеству поэта стали кандидатская диссертация Б. Е. Черемисина, защищенная в 1980 г. в МГПИ им. Ленина, а затем и ряд статей этого автора.

Бесспорной заслугой Б. Е. Черемисина явилось активное введение в научный оборот неизвестных ранее архивных материалов и, в особенности, эпистолярного наследия Фофанова. Б. Е. Черемисин впервые поставил проблему идейно-творческой эволюции поэта, отвергнув широко бытовавшую легенду о его ахроническом «соловьином пении», отрешенном от реальной действительности. Однако исследователь полностью сосредоточил свое внимание только на гражданских мотивах творчества Фофанова, наибольшую реализацию получивших в его неопубликованных произведениях 1900-х годов. В идейно-творческой эволюции поэта автор усматривает два периода: «раннее творчество 80—90-х гг.» (ему посвящена первая глава работы) и «К. Фофанов в годы первой русской революции» (название второй, и последней, главы). При этом задачу первой главы Б. Е. Черемисин сформулировал так: «показать общественную значимость поэзии Фофанова на первом этапе его творческого развития, а также художественное своеобразие гражданской лирики поэта» (Черемисин, АКД, 1980, с. 4). При таком понимании задач исследования в отношении основной части фофановского наследия (и практически всей его лирики) годы расцвета его творческих сил, годы самой активной и общественно признанной деятельности поэта обречены были стать своего рода одномотивным предисловием к «революционному» периоду творчества Фофанова как борца с «ненавистным монархическим режимом» (с. 12). Вершиной его художественного творчества представлены социально-политическая драма «Железное время» и стихотворения последнего десятилетия непременно бунтарского содержания.

Творческий путь поэта оказался не просто социологически упрощенным, но и подвергся политическому выпрямлению. См., например, характерную для анализа «раннего» Фофанова исходную установку: «Субъективно-идеалистическое восприятие действительности не позволяло разобраться в политической жизни страны, сблизиться с общественным движением» (с. 9). Социологический подход и прямолинейная политическая фразеология, используемые в диссертации, волей-неволей породили

новую легенду о Фофанове: его творческая биография предстала как путь формирования в огне «политических стачек пролетариата» поэта революционного направления, с «оптимистической уверенностью в наступлении свободного дня родины» (с. 16). Все это, конечно, сильно приглушило интересные наблюдения автора относительно темы народничества у Фофанова и особенного — его связи с символизмом как литературным течением. Главное же, что в работе Б. Е. Черемисина за пределами внимания исследователя осталось основное — тот индивидуальный поэтический стиль, который определил место Фофанова в истории русской литературы.

Большинство статей Б. Е. Черемисина более всего интересно своей фактографической стороной: очень ценны собранные воедино биографические сведения о взаимоотношениях Фофанова с его великими современниками — Брюсовым, Чеховым, Толстым, а также извлеченные из архивов библиографические данные о книгах, псевдонимах, автографах К. Фофанова (Черемисин, АКД, 1980; 1985, 1985а, 1990).

В контексте предпринятого нами обзора специальной литературы получает свое обоснование цель предлагаемой монографии — рассмотреть лирику К. М. Фофанова во всей полноте пронизывающих ее мотивов и определить основные черты его поэтики в их исторической динамике.

Глава вторая

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА И ЗАРОЖДЕНИЕ ИДИОСТИЛЯ

(Дебютный сборник К. Фофанова «Стихотворения». СПб: Изд-во Г. Гоппе, 1887. 182 с.)

Первая книга стихов К. М. Фофанова, охватившая 207 его сочинений 1880—1887 гг., по определению самого автора, не была однородной по составу. Она включала шесть разделов, озаглавленных: I — «Мелкие стихотворения» (159 текстов), II — «Фантазии» (20), III — «Библейские мотивы» (8), IV — «Думы» (5), V — «Сказки и поэмы» (6), VI — «Отрывки» (9). Заголовки большинства из них отражали ориентацию на традицию жанрово-тематического деления. Внутри некоторых разделов имеются четыре микроцикла. В их названиях заметны авторские поиски циклообразующих связей, ориентированные на культурно-исторические ассоциации, вытекающие из общей тематики («Из восточных мотивов» — I раздел, «Восточные брызги» — VI раздел), на осознанную фрагментарность («Заметки» — I раздел), на тематическую общность («Траурные песни» — VI раздел). Однако в целом эти микроциклы играют очень незначительную роль в структуре сборника и по своему объему (их удельный вес менее 3%), и по своему художественному уровню, обусловленному их подражательным характером.

Решая на материале этого сборника актуальный для современного литературоведения вопрос о циклизации русской лирики второй половины XIX века, следует, видимо, иметь в виду два его аспекта: 1) вопрос о целостности отдельных групповых объединений лирических произведений Фофанова, которые могут рассматриваться на различных уровнях; 2) проблему идейно-художественного единства всей книги стихов.

Эти два аспекта соответствуют двум основным формам циклизации в лирике. Если более крупная форма — книга стихов — стремится к всеохватности и претендует на выражение целостной личности и даже «модели мира», то лирический цикл как меньшая форма имеет более частную цель — «выразить отношение только к одной из граней бытия» (Фоменко, 1984, с. 12).

Цикл в широком смысле, реализующийся в этих двух своих разновидностях, впервые был определен В. М. Жирмунским как

«особый новый жанр лирического стихотворения», как «самостоятельная композиционная форма» (1978, с. 322). Генетические корни цикла связаны с разрушением романтической поэмы, которая распадается на «ряд лирических моментов, объединенных прежде всего как музыкальное единство» (там же, с. 330). Известно, что творческая практика Е. А. Баратынского, едва ли не первым осознавшего свою книгу стихов «Сумерки» (1842) как единое лирическое целое (Альми, 1973), стала примером для многих русских поэтов различных направлений. Как показали исследования, новая художественная возможность объединения стихотворений в широком контексте, построенном на едином сюжете, лейтмотиве, ключевых образах, культурно-исторических ассоциациях и на других основаниях, оказалась привлекательной и удобной в творчестве Аполлона Григорьева, Тютчева, Фета, Некрасова и др.

Таким образом, хотя понятие цикла как «замкнутого целого, объединенного единой мыслью», впервые было введено лишь в начале XX века В. Я. Брюсовым, он, как справедливо отметил Л. К. Долгополов, лишь «придает традиции законченное выражение», «формулирует правило» (1985, с. 110). Принципы циклизации в той или иной степени вызревали в русской лирике давно и постепенно, и этот процесс шел параллельно с возрастанием роли индивидуального контекста вместо контекстов устойчивых стилей (Гинзбург, 1974, с. 52).

Хотя на первый взгляд ранний сборник К. Фофанова не оставляет впечатления осознанных автором циклообразующих связей (за исключением названных микроциклов), при внимательном специальном анализе обнаруживаются определенное композиционное взаимодействие лирических стихотворений, а также более или менее яркие «центростремительные» силы, рожденные лейтмотивами, ключевыми образами и словами, фоникой и некоторыми другими закономерностями субъективно-авторского сознания.

В свете сказанного рассмотрим состав основного раздела первого сборника, собравшего малые лирические формы,— «Мелкие стихотворения».

Этот раздел, как и вся книга стихов К. Фофанова, открывается стихотворением «Звезды ясные, звезды прекрасные...», набранным на фронтисписе особым шрифтом и являющим собой, таким образом, эпиграф ко всей книге. Само расположение стихотворения подчеркивало его программное значение. Поэтому представляется целесообразным начать с подробного его анализа. Заметим при этом, что с момента выхода первого сборника К. Фофанова стихотворение «Звезды ясные, звезды прекрасные...» пользовалось едва ли не наибольшей популярностью (см., например, воспоминания М. О. Меньшикова//Новое время, 1911, 19 мая) и стало своего рода визитной карточкой поэ-

та. Музыкальность и особая напевность этой лирической миниатюры не однажды привлекали к себе внимание композиторов, а у такого строгого ценителя поэзии, как В. Я. Брюсов, эти строки заслужили эпитет «бессмертные» (1955, с. 227).

Вместе с тем именно это стихотворение вызвало саркастическую оценку народнической критики. Однако даже суровые судьи не могли не признать, что в нем «свежая струйка неподдельной поэзии так и бьет из каждого стиха» (Мельшин, 1904, с. 307).

Предпосланные автором всему сборнику «Звезды ясные, звезды прекрасные...»— произведение не о природе, как кажется на первый взгляд, а о сущности и содержании творчества в понимании Фофанова. (Ср. интерпретацию его в качестве образца русской пейзажной лирики.— Очей очарованье: Стихи русских поэтов о природе/Составители Л. Г. Андреева и О. К. Мамонтова. Хабаровск, 1976). В нем выражена эстетическая программа автора, его творческое кредо. Приведем его полностью:

Звезды ясные, звезды прекрасные
Нашептали цветам сказки чудные,
Лепестки улыбнулись атласные,
Задрожали листы изумрудные.
    И цветы, опьяненные росами,
    Рассказали ветрам сказки нежные —
    И распели их ветры мятежные
    Над землей, над волной, над утесами.
И земля под весенними ласками,
Наряжаяся тканью зеленою,
Переполнила звездными сказками
Мою душу, безумно влюбленную.
    И теперь, в эти дни многотрудные,
    В эти темные ночи ненастные,
    Отдаю я вам, звезды прекрасные,
    Ваши сказки, задумчиво чудные.

Прежде всего, лирический сюжет стихотворения построен как цепь событий. В композиционном отношении I строфа представляет собой завязку («Звезды... нашептали цветам сказки чудные...»), II строфа — динамическое развитие событий («цветы... рассказали ветрам сказки нежные»— ветры «распели» их «над землей, над волной, над утесами»), III строфа — это момент кульминации в сюжете: земля «переполнила звездными сказками... душу, безумно влюбленную». Эту цепь замыкает в кольцо лирический субъект — поэт, который «в эти дни многотрудные» отдает звездам их «сказки, задумчиво чудные» (IV строфа, развязка).

Источником поэзии здесь названы звезды как извечный символ прекрасного и вместе с тем как реалии окружающего мира, бесконечно раздвинутого в пространстве — по вертикали (звезды — земля) и по горизонтали («и распели их ветры мятежные

над землей, над волной, над утесами»). «Звездные сказки», пересказанные «цветами», «ветрами» и «землей», переполняют «душу» поэта, то есть красота начинается в природе, необъятный мир прекрасного извне входит в его творческое сознание. Стихотворение по своим содержательным линиям напоминает опрокинутую пирамиду, и вместе с тем «переполненная», «безумно влюбленная» душа поэта замыкает этот своеобразный круговорот прекрасного в природе, подчеркивая не только его единство, но и некую имманентность, внутреннюю завершенность эстетически значимого мироздания «an und für sich» («в себе и для себя»).

Художественный мир стихотворения широкомасштабен и всеобъемлющ. Однако это не абстрактная космогония: «звездные сказки» реализуются во вполне конкретных, чувственных образах, существующих во времени,— будь то порывы ветра, «улыбнувшиеся» цветы, едва одетая в первую зелень земля или поэтическая настроенность человеческой души. Именно искусство призвано увековечить эти преходящие и даже мимолетные, но по своей сути извечные формы жизни.

Таким образом, сюжет и композиция, сам «перечень» объектов напряженного внимания Фофанова передает его мысль об образном воспроизведении материального мира как главном содержании его поэзии.

Композиция стихотворения построена по принципу аналогии. Это подчеркнуто синтаксической симметрией — цепочкой однотипных присоединительных конструкций с анафорическим «и», а также единством временного плана (прошедшее законченное), объективной модальности и повествовательно-эпической интонации первых трех строф. При этом, несмотря на некоторый синтаксический параллелизм двусоставных предложений, полного тождества в характере их распространения второстепенными членами между ними нет: такое синтаксическое построение позволяет передать при изображении цепи событий нарастание динамического напряжения вплоть до его кульминации в 11—12 стихах: «Переполнила звездными сказками Мою душу, безумно влюбленную».

Финальное звено лирического сюжета — главное его событие и вместе с тем развязка, замыкающая кольцо, хотя и присоединяется анафорическим «и», резко изменяется по своему модальному плану. Это лирическое обращение к звездам, которое активизирует интимное начало. Изменение объективной модальности в субъективную сопровождается сменой временного плана: вслед за прошедшим завершенным возникает настоящее актуальное — «Отдаю я вам, звезды прекрасные, Ваши сказки, задумчиво чудные». Вместе с этим появляются два новых мотива: 1) мотив дисгармонии мира в момент творчества («И теперь, в эти дни многотрудные, В эти темные ночи ненастные...»);

а также 2) некий мотив обещания, смысловой незавершенности стихотворения, предпосланного разделу лирики.

В словоупотреблении К. Фофанова представляется особенно важным выделить на фоне традиционной поэтической лексики его индивидуальные поэтические находки, удовлетворяющие чувство «ожидания новизны» как одно из решающих для восприятия лирики (Ларин, 1974, с. 67). Основу фофановского словаря составляют традиционные поэтизмы — слова и словосочетания, выработанные элегической школой: *звезды, цветы, сказки, лепестки, листы, росы, ветры, земля* (как мир земной), *волна, утес, ласки; душа, ночи, дни; шептать, дрожать; безумно, влюбленный, нежные, чудные, мятежные, весеннние; ночи ненастные, звезды прекрасные, звезды ясные, ночи темные, листы задрожали, опьяненные росами, переполнить душу.* В традиционном плане, по принципу антропоморфизма, метафоризуются глагольные формы: *лепестки улыбнулись; звезды нашептали; цветы, опьяненные росами, рассказали; земля наряжается тканью зеленою.., переполнила душу.* При этом в большинстве случаев освежение метафоры достигается развертыванием метафорического контекста с характерным семантическим согласованием переносных словоупотреблений. Так, кульминационная III строфа представляет собой единую усложненную метафору: «Земля, под весенними ласками, Наряжаяся тканью зеленою, Переполнила звездными сказками Мою душу, безумно влюбленную». И все же тайна художественного воздействия этого стихотворения более всего кроется в особой роли эпитетов, общее число которых даже превышает количество стихов. Их особая значимость подчеркнута завершающим положением эпитета в стихе (в 12 случаях из 16) и постоянной рифмой.

Среди художественных определений есть традиционно-поэтические клише типа «звезды ясные», «звезды прекрасные», «темные ночи ненастные», которые не характеризуют и не выделяют предмет изображения, но выполняют эмоционально-оценочную функцию, называя типический, идеальный признак (см.: Жирмунский, 1974, с. 361). По такому же принципу украшающего эпитета строятся индивидуально-фофановские поэтические формулы «лепестки атласные», «ветры мятежные», «весенние ласки», «душа, безумно влюбленная».

Вариативность украшающих эпитетов особо выделяет сквозной лирический образ сказок, повторяющийся в каждой из четырех строф: *сказки чудные, сказки нежные, звездные сказки, сказки, задумчиво чудные.* Последняя поэтическая формула, где эпитет осложнен метафорой, вынесена в самый конец стихотворения как его смысловой и эмоциональный pointe.

В целом же постоянный семантический акцент на украшающих эпитетах строго подчинен идейно-художественному замыс-

лу всего стихотворения — дать почувствовать эстетическую значимость идеального мира поэта.

В стилистической системе художественного целого несколько особняком стоит поэтическая формула *в эти дни многотрудные,* в которой определение играет характерологическую роль, особым образом уточняя и выделяя определяемое слово. Впечатление такое, что автор выходит за пределы условно-поэтического языка, что повседневная жизнь с ее реальными чертами вносит вполне реалистические краски, напрямую связанные с окружающим миром. В контексте стихотворения эта формула спаяна с традиционным фразеологическим клише *в эти темные ночи ненастные,* создавая единый поэтический образ дисгармонии мира и тем самым вводя мотив, очень характерный для Фофанова,— противостояние красивой сказки заурядной действительности.

Для воплощения общего идейно-эстетического замысла Фофанова самое существенное значение имела также ритмо-мелодическая и эвфоническая организация текста, гармонично сочетающая с его содержательной стороной. Пластически зримые и эмоциональные образы природы, данные в движении, соответствуют смысловым и эмоциональным волнам, передаваемым трехстопным анапестом с дактилической рифмой. Некоторая монотонность трехсложника (Гаспаров, 1974, с. 66), его романсовая напевность в сочетании с выразительной звукописью (при этом здесь надо подчеркнуть экспрессию длинных созвучий в клаузулах) передают своеобразное «дыхание музыки» в этом стихотворении. Особенность строфической композиции — урегулированное чередование перекрестной и охватной рифмовки — дает возможность несколько варьировать мелодический рисунок и порядок созвучий. Удивительно точно выделяют внеметрические ударения семантически акцентированные слова в тексте стихотворения, входящие в его содержательную структуру: звезды (начало 1 стиха), сказки (середина 2 стиха), ваши сказки (начало 16 стиха).

Для фоники стихотворения, насыщенного лексическими повторами и внутренними рифмами (см., например, 1 стих, 8 стих), очень характерны аллитерации свистящих, шипящих и сонорных, а также акцентологические вокалические решетки с ассонансами. См. в I строфе характерную аллитерационную звукопись, рисующую музыкальный образ «звездных сказок»: Зв-зд-сн-зв-зд-сн, Ш-цв-ск-ч, Л-с-л-с-л-сн, З-др-ж-л-л-с-з-р. Во II строфе тройные ассонансы ударных гласных (е-е-е, о-о-о) создают звуковой образ «поющих ветров»:

И распели их ветры мятежные
Над землей, над волной, над утесами.

Гармоническое слияние стилистических, синтаксических и эвфонических средств особенно ярко проявляется в ключевых

поэтических формулах — «нервных узлах» стихотворения. См. начальный стих «Звезды ясные, звезды прекрасные», кульминационный 12 стих «Мою душу, безумно влюбленную» с семикратным ассонансом «у» и аллитерацией сонорных м-й-мн-вл-бл-н-й и, конечно, последний, завершающий стих «Ваши сказки, задумчиво чудные» с островыразительной заключительной фоникой по принципу хиазма: ск-ск-д-у-ч-ч-у-д.

Итак, представляя собой художественно завершенное гармоническое целое, стихотворение К. Фофанова «Звезды ясные, звезды прекрасные...» заключало в себе целый комплекс тем и мотивов: 1) динамическое единство мира природы в его извечном стремлении к красоте и гармонии; 2) прекрасные образы материального мира как основное содержание поэзии; 3) «безумная влюбленность» как перманентное состояние души художника-творца; 4) дисгармония повседневной действительности и «сказок чудных».

Мотивы, образы, поэтика и стилистика рассмотренного программного стихотворения — эстетического манифеста Фофанова — во многом определяют содержание, поэтику и стилистику раздела «Мелкие стихотворения» и шире — всего сборника. Тютчевский принцип «сквозного контекста» — проходящие идеи, постоянные образы, строящие поэтический мир художника (Гинзбург, 1974, с. 102—103), оказался Фофанову особенно близок.

Так, мотив единства всего сущего в вековечном стремлении к «гармонии святой» варьируется во многих стихотворениях К. Фофанова о природе. Характерно в этом отношении стихотворение без названия «Уснули и травы и волны, Уснули и чудному внемлют...». Мир материальный и идеальный мир художника тесно сливаются и непостижимым образом взаимодействуют друг с другом:

И бродят в серебряном мраке
Толпою прозрачные грезы,
Роняя на сонные маки
Стыдливые слезы (с. 30).

Пантеизм, который Фофанов декларирует в стихотворении «Вселенная во мне, и я в душе вселенной» (с. 53), звучит лейтмотивом в его «Фантазии», где «легкокрылому гению песнопения» приписывается тютчевское мироощущение:

Крылатое дитя, эфирное созданье...
Блистало ты давно, разлитое в природе,
В сияньи радуг и луны
И плыло по ночам в небесном хороводе,
Бросая спящим людям сны...
Ты вечно—как мечта, как небо безгранично,
И все в тебе, и ты — во всем

(«Фантазия»).

Ср. известные строки Тютчева: «Мотылька полет незримый

Слышен в воздухе ночном. Час тоски невыразимой!.. Все во мне — и я во всем!..» («Тени сизые сместились...»). Последний стих «Фантазии» Фофанова звучит как реминисценция Тютчева.

Хотя с самого начала творчество К. Фофанова было, как это мы покажем далее, несводимо к принципам сугубо рационалистической поэтики (и в этом также сказались конкретные уроки Ф. И. Тютчева), пантеизм Фофанова более «материалистичен» и светел, чем у романтиков. Идея Ф. Шеллинга о цельности мироздания и блаженства слияния художника с «мировой душой», воспринятая Тютчевым, в этом первом сборнике Фофанова свободна от мистического налета, мотива «откровения», «высшего познания» в акте слияния человеческой души и «души мира» с ее роковыми тайнами (см., например, стихотворения Ф. Тютчева «О чем ты веешь, ветр ночной», «Как океан объемлет шар земной», «Безумие» и др.).

Если лирический образ ночи у Тютчева предстает как обнаженная «бездна» «со своими страхами и мглами» (стихотворение «День и ночь» 1839 года), то у Фофанова таинство ночи — излюбленного романтической традицией художественного времени — это прежде всего сильное эстетическое чувство, опьянение полнотою жизни:

И взором ласковым, и вдохновенным слухом
Прочувствуй эту ночь, прочувствуй — разгадай!
И если можешь с ней, волшебной, слиться духом —
Тебе открыт небесный рай

(«Вглядися в эту ночь...»).

Аналогично в стихотворениях «Как дева грустная в наряде подвенечном, Ночь вешняя глядит ко мне в окно...», «Ночь росиста, свежа, обаянья полна...», «За окном крещенские метели...», «В эмалевом небе дрожит одиноко...» и др. Светлые, жизнеутверждающие тона характерны и для фольклоризованного образа «вещей» «Ночи на Ивана Купала» (с. 78).

Именно природа выступает основным источником творческого вдохновения поэта. Эта мысль лейтмотивом проходит через большинство стихотворений сборника, чаще всего являясь в них основой сюжетного построения. См., например: «Весенние сумерки», «Как дева грустная в наряде подвенечном», «Ночи бледные, томные, майские», «Шумят леса тенистые...», «Южный ветер», «Май», «Столица бредила в чаду своей тоски...», «Отлетели розовые бредни...» и др. Поэзия бытия, по мысли Фофанова, рождает поэзию слова:

Бледный вечер весны и задумчив, и тих,
Зарумянен вечерней зарею,
Грустно в окна глядит — и слагается стих,
И теснится мечта за мечтою
(«Бледный вечер весны и задумчив, и тих...»);
Ночи бледные, ночи безлунные
Пробуждают в душе умиление

И мечтанья мои многоструйные
Для чудес вдохновения
("Ночи бледные, томные, майские..");

Сны! Вы, сны, как ни были б прекрасны,
Все ж милей мне этот небосклон,
Это утро, этот мерный звон,
Что в окно врывается...
(«Отлетели розовые бредни...»).

В рассматриваемом сборнике нет пейзажа в полном смысле этого слова, т. е. целостной, завершенной картины природы или тем более неподвижного, статичного ее изображения.

Передавая свое очень личное и сиюминутное восприятие красок, звуков, благоуханий окружающего мира, Фофанов вместе с тем психологически достоверно воспроизводит свои самые тонкие чувства и настроения, очень часто мимолетные, смутные, неясные. Эта крайняя субъективность образов материального мира во многом организует художественную ткань его лирических произведений, определяя существенные черты их поэтики и стилистики.

Яркая импрессионистская манера изображения неясных и сиюминутных зрительных и осязательно-слуховых впечатлений особенно сближает Фофанова с поэзией зрелого Фета. (Ср. определение Д. Е. Максимова: «Импрессионизм — это стиль, выдвигающий как первооснову субъективное преломление и субъективные иррациональные ассоциации» (1969, с. 86)). По А. Фету, основная задача истинного искусства — уловить «момент, самобытно играющий собственной жизнью» (Письма из деревни//Русский вестник, 1863, январь, с. 444). К моменту выхода первого сборника Фофанова А. Фет опубликовал два выпуска «Вечерних огней» (1882, 1884), третий вышел почти одновременно в 1887 году. Обоих поэтов-современников отличает воспроизведение материального мира в его непрерывном движении, «в живой игре красок, оттенков, полутонов, переходов» (Благой, 1975, с. 62).

Уже в своем дебютном сборнике Фофанов более всего выступает как певец переходного времени дня — сумерек, раннего утра и переходного времени года — осени и особенно весны. Неуловимое движение в природе — обычный импульс в построении поэтического образа Фофанова:

Полураздетая дуброва,
Полуувядшие цветы,
Вы навеваете мне снова
Меланхоличные мечты
(«Полураздетая дуброва...»);

Что-то грустно душе, что-то сердцу больней.
Иль взгрустнулося мне о бывалом?
Это май-баловник, это май-чародей
Веет свежим своим опахалом
(«Май»).

Во многом эмоционально-экзальтированное восприятие природы не мешает автору находить отдельные точные и реалистические штрихи пейзажа, изображая его в богатстве тонких быстролетных изменений, как они представляются человеческому восприятию. Например:

Даль темнее; аромата
Полон воздух, стынет жар...
Вот и первого раската
Освежающий удар.

Пыль взметнулась по дороге,
Листья шепчутся в тревоге
И, кружась, летят в поток.
Вновь удар!..
(«Летние картинки»).

Однако подобные краски в первой книге Фофанова очень редки. Более всего они проявились в фофановских урбанистических стихотворениях («Столица бредила в чаду своей тоски...», «В дилижансе», «Весенней полночью бреду домой усталый...»). Автор рисует поэтический образ большого города — с его «грязными улицами», «рядами тусклых фонарей», «каменными громадами», «тряскими дилижансами» и «лязгающими» экипажами, город, заполненный «пестрой» людской суетой,— и сквозь этот образ пробивается интонация грусти, утомления, одиночества:

Весенней полночью бреду домой усталый,
Огромный город спит, дремотою объят;
Немеркнущий закат дробит свой отблеск алый
В окошках каменных громад.
За спящею рекой, в лиловой бледной дали,
Темнеет и садов, и зданий тесный круг.
Вот дрожки поздние в тиши продребезжали —
И снова тишина вокруг...
(«Весенней полночью бреду домой усталый...»).

Это настроение, этот эмоциональный смысл подчеркивается контрастом с эмпирическим миром, не тронутым цивилизацией; именно о нем мечтает поэт в «пестром движении» большого города («Столица бредила в чаду своей тоски...»).

Если в фетовском «синтезе чувств», как это показал Д. Д. Благой, ведущую роль играет слух, то в художественном мироощущении Фофанова на первый план выдвигаются зрительные и осязательно-обонятельные впечатления. По мнению Е. В. Ермиловой, прозаическая точность, с которой фиксирует запахи Фофанов («пахнет укропом и пахнет крапивой»), «странно и резко контрастирует с условным, приблизительным характером других образов» (1974, с. 58—122). Однако, по данным первого сборника, такого резкого контраста у Фофанова нет: его пластические, зримые образы также бывают реалистически точными и прозаическими. Ср., например: «Меж корней столетних великанов Копошился бойкий муравейник, Словно лес, вдали торчал репейник...» («Мы сидели на росистом дерне...», с. 77). При этом его живописная палитра отличается как бы намеренной приглушенностью колорита, ахроматичностью, иг-

рой светотени более всего. Художественный мир поэта очень часто напоминает черно-белый кинематограф, отдельные кадры которого передают живую, динамическую смену контуров и теней, блеск и светимость красок. Ср.:

В сквозных кудрях листвы узорной
Трепещет тень, мигает блеск;
Стволы деревьев цепью черной
Уходят в сумрак...
«Свежеет воздух, аромата...»);

В ограде шепчутся две чахлые сирени,
Как будто бы в бреду оплакивая день,
И на церковные ступени
Легла узорчатая тень
(«В церковной ограде»);

Движенью пестрому не виделось конца,
Ночные сумерки сползали,
И газовых рожков блестящие сердца
В зеркальных окнах трепетали
(«Столица бредила в чаду своей тоски...»);

Яркий месяц в окно безучастно глядит,
И решетка окна полосатым пятном,
Точно призрак, легла на полу земляном
(«В неприглядных стенах заключен я давно...»).

Количество примеров легко можно умножить.

Еще Пл. Краснов справедливо отметил, что Фофанову лучше удаются «образы легкие, полутуманные... очертания предметов в сумерках. Он — сумеречный поэт» (1897, с. 241). Действительно, сумерки уже в первом сборнике поэта обозначились как его излюбленное художественное время, благодаря которому своеобразная приглушенная палитра приобретала у Фофанова особую убедительность:

Как мил мне полумрак весенних вечеров,
Как я люблю его задумчивую прелесть...
...сгущаются в немом эфире полутени,
И тонет в небесах алмазная звезда... (с. 3—4).

«Сумерки мутные», «влажные сумерки», «сумерки росистые», «вечерних сумерек прозрачная вуаль», «под лиловой дымкой сумерек июльских», «а там уже сумерек спустилось покрывало», «вечерних сумерек изнеженные краски» — все это постоянные образы пейзажных зарисовок Фофанова. Та же образная доминанта прослеживается во многих других контекстах: «Бледный вечер весны и задумчив и тих» (с. 26), «Там — полусвет, как этот полусвет весенней ночи, бледной и прекрасной» (с. 19); «И роняло косые лучи заходящее солнце в окно...» (с. 73); «Сквозь тучи редкие вечерняя заря роняла луч косой...» (с. 5); «Шестнадцатой весны лазурные мечтанья, шестнадцатой весны любовная печаль... являетесь вы мне... в шептании лист-

вы вечернею порой» (с. 11) и др. При этом излюбленная Фофановым ахроматическая цветовая гамма часто передается экспрессивными субстантивами «полумрак», «полутень», «полусвет», «полутьма», «полумгла» с их диффузной семантикой. Переходные, пограничные состояния между контрастирующими признаками нередко выражаются и аналогичными атрибутивными образованиями, играющими заметную роль в импрессионистской поэтике Фофанова, ср.: «полураздетая дубрава, полуувядшие листы» (с. 8), «лепестки полуувядших лип» (с. 5), «полупрозрачные тени» (с. 18).

Сквозной образ вечерних сумерек как бы объективизирует излюбленный элегический тон фофановских стихотворений, с которым семантически согласована приглушенность цветового колорита. В тех редких случаях, когда поэт использует цвета радужного спектра, он избирает «изнеженные краски». Ср.: «И зари лучи в тучки кинули нежно-розовой позолотою» (с. 57); «И бледная луна на небе голубом, как облачко, плывет серебряным пятном» (с. 4); «За спящею рекой, в лиловой бледной дали» (с. 5); «Блеск догорающей розовой зореньки» (с. 52); «И мы увидим, как звезда, блестя на небе бирюзовом, На нас мигнет земле тогда» (с. 67). Эпитет «бледный» при этом едва ли не самый употребительный в фофановском словаре. Редкие краски цветовой гаммы в словесной палитре Фофанова, как правило, даются не в виде качественных определений, обозначающих постоянный признак, но в виде форм или субстантивов (обычно представляющих собой троп), в которых грамматическая идея процессуальности или предметности ослабляет их живописную колоритность: «Бледный вечер весны и задумчив и тих, *Зарумянен* вечерней зарею» (с. 26); «Лучом *алеющим* заката вершины лип озарены» (с. 79); «Я брел. *Пылая,* гаснул день» (с. 63); «Печальный *румянец* заката Глядит сквозь кудрявые ели» (с. 18); «Голубая *эмаль* небес» (с. 88); «И свежая листва, подобно *изумруду,* на серых деревах сережками висит» (с. 17); «Бесследно тают облака, бодря *лазурью* золотою» (с. 29).

Исследователи отмечали склонность Ф. И. Тютчева к приглушенной цветовой гамме в его зрелой пейзажной лирике (преобладание желто-золотого и серо-сурового цветов), связывая эту особенность его поэтики с импрессионистическими тенденциями (Григорьева, 1980, с. 77). Вслед за Ф. И. Тютчевым Фофанов почти не употребляет традиционно-поэтический эпитет «лазурный» в конкретном, цветовом значении. Кроме того, такие художественные определения, как *розовый, золотой, лазоревый* тоже имеют у него не конкретный, а абстрактный, эмоционально-оценочный характер (прекрасный, возвышенный, заветный), ср.: «Шестнадцатой весны лазурные мечтанья» (с. 11); «царство» поэта — «лазурное, ясное» (с. 67); «И новые века с мерцанием лазурным помчались в шумный мир» (с. 95); «лазоревый

день» (с. 12); «розовая весна» (с. 18); «розовые бредни снов ночных» (с. 64); «в золотом тумане дальние былины» (с. 96) и др.

Своеобразной экспрессивной доминантой сумеречного мира Фофанова выступает семантический комплекс света: разного рода блеск, блики, мерцание, мигание, озарения, вспышки, сияния. Ср.: «Едва на западе заря погасит бледное мерцанье» (с. 45); «кроткий блеск бледного луча» (с. 3); «Нервный блеск полуночных зарниц» (с. 41); «мерцанье осеннего дня» (с. 4); «В тех окнах, где блеском унылым мигала лампадка» (с. 38); «Бисер звезд небесных в зыби тронутой реки» (с. 180); «ясный блеск мая» (с. 72); «алмазы роскошно-блещущих огней» (с. 14); «Тихим блеском теплилась лампадка» (с. 57); «Отблеск алый в окошках каменных громад» (с. 5); «Блещет город рядами тусклых фонарей» (с. 70); «Вдали блестит соборный крест» (с. 45); «Блестит образница в покое роскошном» (с. 24); «И газовых рожков блестящие сердца в зеркальных окнах трепетали» (с. 32); «Разверзнет смерть звездами блещущую твердь» (с. 34) и др. (примеры легко умножить).

На уровне межтекстовых связей вырисовывается более глубинный смысл, стоящий за этой игрой света в пластических образах фофановской лирики. Мгновенные вспышки, блики, сияния — все это проявления «живой игры», т. е. живой сущности единой «светозарной природы», изливающей «мироздания вечный свет». Отсюда их отсутствие — своеобразная фигура умолчания у Фофанова, особый знак подтекста. Ср.: «Как могила чернел сумрак ночи сырой, Не всходила луна колдовать над землей» (с. 54). Напротив, весна как апофеоз света, а значит, и жизни — сквозной и любимый поэтический образ фофановской лирики:

Пришла она желанная,
Пришла благоуханная,
Из света дня сотканная
Волшебница-весна
(«Шумят леса тенистые...»).

В широком контексте весна вырастает в символический образ добра и света в природе и в душе поэта:

Мне навстречу вьюга хлещет,
Жжет лицо мое мороз,
А душа весною блещет,
Трепеща от сладких грез (с. 75).

Как справедливо заметил Д. С. Мережковский, «у немногих счастливых и здоровых поэтов весна кажется такой упоительной, как у Фофанова» (1893, с. 89).

В стихотворении «Летние картинки», лирический сюжет которого построен на динамике образа летней грозы, яркость красок сливается со стремительным движением, символизируя буй-

ство жизненных сил природы. Именно это определяет мажорный, радостный тон энергичного четырехстопного хорея:

Вновь удар! То раздвигая
Кущи радужного рая,
Мчится по небу пророк
На пурпурной колеснице
В пару огненных коней;
В золотых руках возницы
Змеи белые зарницы
Вместо шелковых вожжей...
Гром умолк — и снова ярко
Блещет солнце на луга,
И горит на небе арка —
Семицветная дуга.

Стихотворение интересно и введением нового формального приема — включения образного, мифического плана в реальный,— создающего метафорический смысл поэтического образа, который лишен четкого компаративного значения. Поэтика данного стихотворения, на наш взгляд, противоречит замечанию о том, что «никакая романтическая отрешенность не позволяла Фофанову обрывать связи между поэзией и реальностью» (Ермилова, 1974, с. 102). Отсутствие конкретизирующей четкости порождает особую «поэтическую модальность» (поэтическая категория, впервые обозначенная Д. Е. Максимовым при анализе лирики А. Блока: «Стихотворение по своей содержательной структуре связано с материальным миром и немыслимо без него, но оно в то же время вносит в этот мир психологически достоверную условность, подвижность «модального сознания», относительность и тем самым не умещается в границах этого мира, расшатывает его» (1973, с. 224)). Хотя Фофанов опирался на общеизвестный народнопоэтический «ключ» метафорического прочтения (в славянском фольклоре широко отмечено «представление: гром гремит — Илья-пророк разъезжает по небу в своей колеснице» — Иванов Вяч. Вс., 1980, с. 506), детали заданной образной ассоциации вряд ли поддаются рациональному истолкованию. Современники видели в этом недостаток и чрезмерную вычурность поэтического языка Фофанова. Однако затемнение метафоры и построение особой поэтической модальности в последующем стало одним из ведущих принципов образно-стилистической системы символизма.

Лирике Фофанова с ее импрессионистским способом художественного изображения действительности свойственно острое ощущение напряженной динамичности окружающего мира, проявившееся, в частности, в обрисовке статичных состояний. Ср.: «В эмалевом небе дрожит одиноко, мигая лучами, звезда» (с. 80); «Полог неба над нею колышется вереницей миров» (с. 25); «В огненной урне тюльпана дрожит яркой слезинкой роса» (с. 25); «трепещут» газовые рожки в зеркальных окнах (с. 31); «трепещет» полночь (с. 30), воздух (с. 31), тень (с. 79); «дышат» ночь (с. 18), воздух (с. 80), «росисты кущи» (с. 9). Активизация этих глаголов в поэтическом словаре, как правило, основана на их тропеических (метафорических и метонимических) значениях. Такое эмоционально насыщенное словоупот-

ребление само по себе является ценностной характеристикой. Как и все вышеописанные речевые краски, оно служит единой авторской цели — эстетизации образов материального мира.

Завершая разговор о природе как источнике и вдохновителе искусства в понимании К. Фофанова, рассмотрим в контексте всего сборника два центральных «материальных» образа его поэтического манифеста — это «звезды» и «цветы».

Едва ли найдется другой лирик, чей поэтический словарь был бы так густо оснащен «цветочной» лексикой: ландыши, фиалки, незабудки, левкои, настурции, георгины, жасмин, гвоздика, шиповник, сирень, черемуха, герань и пр., не говоря о высокочастотном родовом названии «цветы»:

Заслушалась роза тюльпана,
Жасмин прислонился к лилее,
И эхо задумалось странно
В душистой аллее (с. 30);

В урне пышного тюльпана
Серебрятся капли слез...
Слезы смигивают клены
На подушки алых роз (с. 7).

В художественном мире Фофанова цветы, этот традиционный аксессуар «чистой поэзии»,— яркая, конкретно-зримая деталь из неисчерпаемой сокровищницы живой природы, источник тонких и нежных ощущений. «Дыханием цветов», по Фофанову, благословляет нас «великая природа» (с. 7, 53), подобно тому, как божество благословляет землю «манной небесной».

Образ цветов связан с мимолетностью, особой хрупкостью идеальной красоты, ее праздничностью в мире «суеты и прозы»:

Не грели душу сны живые,
Лишь доцветали на окне
Две незабудки голубые,
Весною брошенные мне (с. 35).

Мотивы и образы цветов у Фофанова часто сливаются с мотивами и образами звезд, также символизирующими идею прекрасного:

Мне жаль своей любви, разбитой навсегда,
Она цвела в душе, как нежная лилея,
И закатилася, как ранняя звезда (с. 34);

И ты в эту ночь, дорогая,
Алела душистым цветком,
И я был почившей звездою
На венчике влажном твоем (с. 96).

И все же цветы в эстетике Фофанова — земное, а потому эфемерное воплощение идеальной красоты, в то время как далекие звезды символизируют ее имманентную сущность.

Из многих приводимых по другим случаям иллюстраций не раз можно было убедиться, что астральный образ едва ли не самый распространенный атрибут фофановского ночного и сумеречного пейзажа. Любая сквозная деталь, по справедливой мысли Б. О. Кормана, «выступает как элемент всей лирической системы: благодаря сквозным деталям стихотворение вступает в сложные ассоциативно-сюжетные связи; сквозные детали являются носителями общего значения, выходящего за пределы единичной ситуации» (1978, с. 54). В лирическом мире Фофанова «звезда» как сквозная деталь имеет статус обязательного романтического атрибута, обладающего большой силой ассоциативного воздействия. Так, «звезда» — традиционная «участница» любовного свидания:

И мы увидим, как звезда,
Блестя на небе бирюзовом,
На нас мигнет земле тогда,
Не удостоив землю словом.
И я, вновь мир наш возлюбя
С его ласкающею ложью,
Благословлю природу божью
И за весну, и за тебя (с. 67).

Как отзвук космогонической натурфилософии Ф. Шеллинга звезда непременно сопутствует поэтическому вдохновению:

Сумерки мутные; звезды, встающие
В небе темнеющем яркими искрами, —
Все мне пахнуло мечтаньями быстрыми... (с. 52).

«С хороводом бессмертных звезд» «влекутся по небесам» романтические «грезы» поэта (с. 51).

Однако в контексте цикла стихов о звездах у этого ключевого слова возникают семантические излучения более высокого порядка. Звезды — знак недостижимой красоты, к которой тщетно прорываются дотянуться его лирические персонажи *ива* и *дуб*: «Ива с дубом, мечтая, росли у пруда...» (с. 55).

Вечность, недосягаемость, «высокость» звезд в воображении поэта порождают приращение мистического смысла: звезды — «светочи рая», «светильники рая»; звезда — привет из потустороннего мира:

И мнилось мне, что то твоя свеча
Затеплена перед подножьем Бога
И кротким блеском бледного луча
Мне шлет привет из вечного чертога (с. 3).

Уже в разделе «Мелкие стихотворения» лирический образ звезды получает более глубокий подтекст, связывающий эстетическое с этическим, и в этом Фофанов созвучен некоторым идеям «христианского» утопизма философии и публицистики

своего старшего современника Владимира Соловьева, утверждавшего, что идеальное Богочеловечество для своего воплощения должно, преодолев «эгоизм материальности», достичь «положительного всеединства» — слияния начал Истины, Добра и Красоты (Минц, 1974, с. 13):

Знай, есть гений добра, он с прекрасным челом...
Он срывает замки с бездыханных темниц,
Разрывает колодников цепи,
Отирает он слезы с заплаканных лиц
И звездой загорается в склепе

Искры вечные небес,
Звезды, блещущие ярко...

...Вы, как правда, велики,
Вы, как смерть, гостеприимны,
Вам не нужны наши гимны,
Гимны счастья и тоски.
Отчего ж к вам рвется страстно
Окрыленная мечта...

...Или вы — источник света,
Правды Божьего завета, —
Вы — чертог небесных сил?

В контексте всего сборника этот лирический образ приобретает несомненную философскую глубину кантовской триады Истины, Добра и Красоты, символизируя извечные идеалы человечества:

Звезды — сны неба ночного, и сны человечества — звезды
(«Восточные брызги»);

Ты, истина,— звезда небес ночных.
Мой слабый дух, как мотылек полночный,
Летит к тебе от вечных зол мирских
(«Думы. Ночная бабочка»).

«Святые звезды» — «чертог небесных сил»— заключают в себе все положительные начала земного мира. Поэтому апокалиптический конец света по Фофанову — это разрыв Красоты с Добром и Истиной. Именно на этом построен лирический сюжет одной из «Фантазий» Фофанова — «Страшного часа».

Фантастика конкретных образов «Страшного часа» не отличается художественной убедительностью, но философский подтекст эсхатологии Фофанова, вытекающий из необъятности ключевого образа «звезд», очень важен для понимания эстетических принципов дебютного сборника.

Исходный образ «звезд ясных, звезд прекрасных» программного стихотворения К. Фофанова обнаруживает смысловую глу-

бину, уходящую в бесконечность «снов человечества» об Истине, Добре и Красоте. Эта открывшаяся глубина «звезд» позволяет предположить более широкое толкование всего стихотворения в контексте сборника. Как символы идеалов человечества, «звезды прекрасные» порождают «сказки нежные, сказки задумчиво-чудные». Поэтическое содержание этих сказок, а значит, и содержание авторского творчества настолько же шире воспроизведения прекрасных образов окружающего мира, насколько «положительное всеединство» трех начал шире чистой Красоты. Важнейший аргумент такого истолкования фофановского эпиграфа «Звезды ясные, звезды прекрасные...», как это увидим далее,— сам состав мотивов и образов первого сборника стихов К. Фофанова.

Еще один из исходных мотивов программного стихотворения «Звезды ясные, звезды прекрасные...» — «безумная влюбленность» как творческое состояние души — является лейтмотивом многих «мелких стихотворений», а также лироэпических форм. Характерно при этом, что фофановская влюбленность — это совсем не обязательно любовная страсть к женщине, это более всего влюбленность в некую возвышенную эстетическую идею, которую поэт проповедует в момент высшего откровения — поэтического творчества, а потому его настроение, его чувство вневременно, перманентно:

Ведь в те мгновения, когда
Живит любовь лучами рая,—
Смеется вечность нам в глаза,
Полет часов остановляя
(«Часы при радостях летят...»).

По Фофанову, именно «жажда света и любви» порождает «прекрасные песни» («Колыбелью солнцу служат...»), любовь приносит «свои созвучья и цветы» «из сени рая» («Отречение») и «дух певца», познавший любовь, «являет радугу восторженных созвучий» («Луч солнечный, пройдя сквозь грань хрустальной вазы...»).

Вместе с тем «безумная влюбленность» поэта имеет предельно широкий эмоциональный диапазон: от смутного любовного томления до светлой гармонии разделенной любви и бурного восторга, от мечтательного, блаженного «полусна» зачарованного грезами поэта до болезненного бреда души, объятой призраками, и мук «недужной страсти».

Мотив любовного томления и трепета пронизывает лирику Фофанова во всех субъектных формах выражения авторского сознания. «Думы безумные» и «сердце влюбленное» — это обязательные атрибуты поэтического вдохновения с позиции автора-повествователя, разворачивающего лирический сюжет стихотворения как размышление о природе своего творчества. Ср.

стихотворения «Страстью недужною кровь распаленная...», «Колыбелью солнцу служат...», «Луч солнечный, пройдя сквозь грань хрустальной вазы...».

Еще чаще воплощает в себе эмоционально-экзальтированное любовное томление авторское «я»: упоение «тоской и трепетом любви» («Нежные письма»), «смутное желание в крови» («Сонет», с. 19), сладкие «грезы в сердце усталом» («Май»). Перед «святой тенью любви» автор готов «склониться главой»:

И рыдать, и рыдать перед нею, чтоб вновь
Эта фея любви принесла мне любовь (с. 21).

При этом собственно авторская субъектная форма может совмещать или разъединять два временных плана — настоящее актуальное и прошедшее завершенное (тема «памяти сердца»). См., например, слияние этих планов в изображении характерной для раннего Фофанова гармонически светлой «любовной печали».

Характерно, что весь сборник стихов завершается «итоговым» для Фофанова стихотворением «Тени А. С. Пушкина» с интересным наложением двух субъектных форм авторского сознания — собственно авторского и его лирического героя Пушкина как поэта идеального. Душевное состояние возвышенной мечтательности и влюбленности в неуловимую и неясную красоту, разлитую в окружающем мире и не познаваемую до конца, Фофанов считает общей сферой поэтического бытия — своего и «духа» Пушкина.

Поскольку это стихотворение заслуживает более глубокого комментария, приведем хотя бы его основную часть:

Не помню я, когда твой дух
Ко мне вошел стопой неслышной,
Когда впервые стих твой пышный
Благословил мой детский слух.
То было ль раннею весною,
Когда живей тревожат сны
И ночи белые полны
Обворожительною мглою;
Когда я бледный у окна
Сидел в молчании глубоком
И созерцал прилежным оком,
Как в небе теплилась луна;
Иль в час утра, когда как розы
На небе рдели облака
И пробужденные березы,
Стряхнув росы целебной слезы,
Внимали вздохам ветерка?
Иль в час, когда, гудя метелью,
В окно стучалася зима,
И над моею колыбелью
В снах колдовала полутьма?
Во сне ли было то свиданье,

Иль наяву, при свете дня,—
Как тайна смерти от сознанья
Тот час утерян для меня —
И нет о нем воспоминанья...
Но только помню, что с тобой
Меня знакомил кто-то чудный —
Какой-то гений неземной,
Какой-то демон безрассудный... (с. 182).

Это стихотворение явилось первым фофановским опытом создания своеобразного «диалогического контекста». Как известно, М. М. Бахтин, впервые обративший внимание на существование в литературе таких контекстов, принципиально отличающихся от монологических, в основу их классификаций положил отношение к чужому высказыванию (1982, с. 450). Как разновидность однонаправленного двухголосого слова Бахтин выделяет стилизацию, при которой «авторское слово обрабатывается так, чтоб ощущалась его характерность или типичность для определенного лица, для определенного социального положения, для определенной художественной манеры» (с. 451).

По всей видимости, в авторский замысел фофановского стихотворения входило сделать художественную манеру Пушкина одновременно и предметом, и способом изображения, отсюда тончайшие и едва уловимые в словесной ткани стихотворения переходы от стилизации (полифонии однонаправленных голосов) к подражанию (т. е. слиянию этих голосов) и вновь к стилизации.

Близость поэтического словаря Фофанова и Пушкина и усложняла (применительно к стилизации), и облегчала эту задачу, в высшей степени заманчивую для Фофанова с его священным трепетом перед поэзией Пушкина. Лирический принцип неопределенности, усугубленный импрессионистской манерой Фофанова, а главное, идейно-эстетической задачей стихотворения, здесь доведен до апогея. Эта авторская установка подчеркнута и заглавием «Тени А. С. Пушкина». Стихотворение начинается как монологический контекст — авторским обращением к «родной тени» с признанием особой духовной близости. Лирическое двухголосие, может быть, не совсем удачно вводится строкой из известного стихотворения (романса) А. К. Толстого «То было раннею весной», что, впрочем, вполне объяснимо предельным сближением поэтических позиций Пушкина и А. К. Толстого в глазах Фофанова и большинства его современников. Авторская установка на пушкинский стиль и пушкинское слово более всего проявляется в основной поэтической интонации (композиционная вопросная форма стихотворения А. С. Пушкина «Цветок засохший, безуханный...») и в отборе лирических образов белой петербугской ночи, утренней зари и зимней непогоды с ее характерным пушкинским «стуком» в ок-

но, благодаря которым в художественном мире фофановского стихотворения, выражаясь поэтическим языком, ощущается легкое дыхание пушкинской музы. Перед нами как бы авторская заявка на единство художественного времени и художественного пространства двух лирических миров. Конец диалогического контекста (см. 4 последних стиха) отмечен ясным двухголосым звучанием слов «гений» в пушкинском значении «добрый дух вдохновения, дух творчества» (ср.: «Меня покинул тайный гений и вымыслов и сладких дум» — РЛ; «Певец, крылатым Гением и Грацией венчанный»— С. 63.14, Словарь языка Пушкина, т. 1, с. 467) и «демон» в пушкинском значении «злой дух творчества» (ср.: «Какой-то демон обладал Моими играми, досугом; За мной повсюду он летал, Мне звуки дивные шептал, И тяжким, пламенным недугом Была полна моя глава» — Словарь языка Пушкина, т. 1, с. 622; — $С_2$ 219.32).

Финал стихотворения возвращает к монологическому контексту и вместе с тем развивает и обобщает авторскую мысль о поэтических истоках и идеалах творческого сознания.

В лирическом герое, который одновременно является «и носителем сознания, и предметом изображения» (Корман, 1978, с. 48), Фофанов воспроизводит тот же внутренний мир и те же глубинные эмоции, переполняющие «душу влюбленную»: неясную любовную тоску, смутные порывы, мечтательно-возвышенный экстаз, любовные восторги или же «трепет страстей». И в этом смысле лирические герои «мелких стихотворений» Фофанова: мечтательная черница, далекая «от думы земной» («Когда удалившись от зол суеты...»), старая дева в мистическом экстазе и юный схимник с его любовными грезами («Огни засветились, мечты суеверней...»), стоящий на пороге жизни юноша («Погоди, в нем скоро тоже вспыхнут страсти...»), юный стихотворец («Юному стихотворцу») и «задумчиво влюбленная» героиня стихотворения «За окном крещенские метели...»,— как и лирические герои его поэм, практически не отличаются друг от друга. Меняются маски, но сущность их внутреннего мира остается неизменной: «влюбленная» невеста с «мучительно трепещущей» душой, полной тревог («Невеста», монолог из драматической поэмы); «царевич пылкий Триолет»— мечтатель, «навечно» влюбленный в принцессу Грезу (поэма «Триолет»); «бедный певец», «мучительно жаждущий ласки» и «изнывающий больною любовью» (поэма «Месть любви»), и даже стрекозы и светляки с муравьями, пьющие на «венчальном пиру» здравицы «за вечные грезы любви» (Фантазия «Мне снилось, с тобой нас венчали»).

Многомерность фофановской поэтической формулы о его душе «безумно влюбленной» заслуживает особого комментария. С одной стороны, эпитет *безумный* безусловно питался всей предшествующей поэтической традицией. Близкие фра-

зеологические сочетания зафиксированы в «Словаре языка Пушкина» (т. 1, с. 90): *Страстей безумных* и мятежных как упоителен язык! — $С_3$ 71.3; Простишь ли мне ревнивые мечты. Моей *любви безумное волненье?* $С_2$ 202.2; *Любви безумную тревогу.* Я безотрадно испытал — $ЕО_1$ 58.6. Во всех этих сочетаниях *безумный* значит *крайний в своем проявлении, неистовый.* Это значение составляет лишь верхний слой в глубинной смысловой структуре его поэтической формулы.

Безумный — один из наиболее частотных эпитетов А. А. Фета в его любовной лирике: безумная любовь, мечта, безумные желанья, сны, дни, стихи и т. д. (Благой, 1975, с. 89). Семантические наслоения этого эпитета у Фофанова во многом сходны с Фетом. Подобно Фету, поэтическое «безумие» понимается им как иррациональный порыв к возвышенному эстетическому идеалу. «Идеальный» поэт перманентно находится в этом состоянии — такое представление о нем восходит еще к трактатам иенских романтиков — А. и Ф. Шлегелей, Л. Тика — и Л. Уланда, развивалось в эстетических воззрениях А. Шопенгауэра, оказавшего сильное воздействие на А. Фета: искусство — форма познания существа мира, основанная на интуиции. Вместе с тем в отличие от А. Фета, который прочно стоял на здоровой, ясной почве гедонистического наслаждения красотой, Фофанов «полюбил красоту мученической любовью» (Мережковский, 1893, с. 86). Процесс приобщения к прекрасному (т. е. творчество) вносит во внутренний мир Фофанова мучительный диссонанс, в некоторых случаях даже ломая его психику,— отсюда в его лирике возникает новый мотив «бреда души больной», «больных грез», «недужной страсти», больного безумия. Ср. его многочисленные признания:

Везде живут больные грезы
Моей взволнованной души
(«Грезы»);

И мнится — вот придут, вот встанут на ступени...
Давно забытые и призраки, и тени
Души моей больной
(«В церковной ограде»);

Когда отрава вдохновенья
Течет из ран моей души,—
Опять больные сновиденья
Меня приветствуют в тиши
(«Когда отрава вдохновенья...»).

Взятая в широком контексте, поэтическая формула о «безумно влюбленной душе» подчеркивает не только силу проявления этого чувства, но и принципиальную независимость воображения художника от всяких рациональных оснований и вместе

с тем трезвую оценку его психологического состояния в реальном мире.

Интересно, что собственно любовная лирика в целом занимает незначительное место в первом сборнике Фофанова. При этом уже современники замечали, что в ней совсем нет сильного и всепоглощающего чувства к женщине. В любовной лирике Фофанова преобладают умиротворенные, светлые и гармоничные краски. В одном из ранних своих любовных стихотворений, отмеченном еще С. Надсоном, несколькими штрихами художник создает психологический образ своей героини, передавая ощущение ее нравственной чистоты:

Не дрогнут ресницы, не вспыхнет щека,—
Пройдет и исчезнет без шума...
Ты будешь от думы земной далека,
Я буду весь — трепет и дума...
(«Когда удалившись от зол суеты...»).

Контраст двух темпераментов, двух характеров в любовном дуэте не порождает диссонанса, но является условием гармонического единства. В этом отношении примечательно стихотворение 1886 г. (от 3 июня) «Небо и море», напечатанное в «Русском богатстве» (1887, № 1) и не вошедшее в первую книгу стихов Фофанова. Два романтических эмоционально насыщенных образа разворачиваются в пластическую картину, при этом взаимодействие прямого и образного планов создает особую глубину, объемность возвышенно-поэтического образа «неба»— возлюбленной поэта — и самого поэта, воплощенного в традиционно-романтической стихии моря — то мятежного, то ласково послушного «небу».

В стихотворении «Ночь росиста, свежа, обаянья полна» (с. 58) союз любящих сердец Фофанов рисует как «мир, полный света и ласки». Счастье любовного свидания в весеннем саду побуждает поэта к всепрощению и радостному приятию бытия:

И я, вновь мир наш возлюбя
С его ласкающею ложью,
Благословлю природу божью
И за весну, и за тебя
(«Вот подожди — придет весна...»).

В идиллической картине любви, изображенной в первом сборнике, диссонансом звучит лишь стихотворение «Нежные письма», в котором история двоих как бы развернута во временной перспективе. Мотив обмана любовных надежд («писем, так чудно лгавших») служит импульсом для страстного и бур-

ного порыва душевно измученного влюбленного, который «в бешенстве безумном» жаждет «зла и разрушенья». В построении лирического сюжета, в драматизации композиции стихотворения Фофанов здесь идет вслед за своими предшественниками Некрасовым (стихотворение из сборника 1856 г. «Письма») и Тютчевым («Она сидела на полу и груду писем разбирала...», 1858 г.). (О сходстве и различии в этом отношении Некрасова и Тютчева см.: Корман, 1978, с. 88; Скатов, 1973, с. 141). Однако та же поэтическая тема «жгучего страданья» решена у Фофанова в подчеркнуто романтическом ключе, с большим эмоциональным накалом и гипертрофированным пафосом:

Я говорил небесным высям:
Сотрите бурей и грозой
Слепые знаки этих писем,
Так чудно лгавших предо мной...

...Развейте их налетом шумным —
Я буйно ветры умолял,
Но сам я в бешенстве безумном
Их уничтожить не дерзал... (с. 45).

Цикл любовных стихов Фофанова был посвящен Лидии Константиновне Тупыловой, впоследствии (после выхода первого сборника) ставшей женой поэта. (См. отрывок из записок Л. К. Тупыловой, опубликованный в статье: Измайлов А. Принц и нищий (Из воспоминаний о К. М. Фофанове), 1916, с. 463—465). Однако в лирике Фофанова почти не отразились реальные черты их взаимоотношений. «Проза любви», признанным певцом которой стал Некрасов, менее всего вдохновляла Фофанова, декларировавшего свой намеренный отказ от ее изображения и наивно ставившего себе в заслугу декоративные поэтические одежды для описания «будничных встреч» с любимой («Не правда ль, все дышало прозой...»).

Объективно прошедший школу реалистической поэзии Некрасова, Фофанов очень трезво оценивал романтическую отрешенность своих стихов. В этом отношении в высшей степени характерно замечание Л. Толстого в его записной книжке (ноябрь 1906 г.): «Любовь Фофанова? — такой уже не было» (т. 55, с. 391). Отсутствие подлинной, живой веры — совершенно новая черта поэтического стиля переходной эпохи, впервые отмеченная Е. В. Ермиловой (1974, с. 96—97).

Слабые попытки внести индивидуальные, конкретные черты и решить тему любовного дуэта в реалистической манере не получали у Фофанова художественной убедительности. См. стихотворение «Я и ты», где дан уже не романтический, а романический мир двоих с его реальными противоречиями и борьбой за самоутверждение:

Я храню молчанье строго,
Ты болтаешь без умолку,
Я — неверующий в бога,
Ты же корчишь богомолку.

Я борюся и страдаю,
Ты теснишь всех беспощадно;
Я мир кузницей считаю,
Ты — гостиною нарядной.

...Отчего же мы сошлися,
Отчего, скажи, родная,
Иль созвездия сплелися,
Небесам венок свивая?

Здесь обращает на себя внимание стилистическая неразборчивость Фофанова, соединяющая слова разных стилевых и эмоционально-стилистических пластов. Так, суровая трезвость, неодобрительность разговорно-просторечных оценочных слов и выражений «болтаешь без умолку», «корчишь» психологически несоединимы со словом «родная», взятым из иной эмоциональной сферы, и с экзальтированной, возвышенно-выспренной концовкой.

Все эти художественные просчеты не случайны для Фофанова. Стилевая «двойственность» этого стихотворения наиболее грубо отражает раздвоенность творческого сознания поэта, противопоставляющего романтическое мироощущение житейской прозе, и это четко проявилось уже в первом фофановском сборнике.

Мотив дисгармонии повседневной действительности и противоречие «сказок чудных» ее заурядности не просто лежит в основе лирического сюжета многих произведений первого, программного, сборника К. Фофанова, но насквозь пронизывает все мировосприятие поэта. «Сказки задумчиво чудные» постоянно отождествляются им с поэтическими мечтами, грезами, прекрасными снами. Ср.:

Мои надгробные цветы
Должны быть розовой окраски:
Не все я выплакал мечты,
Не все поведал миру сказки,
Не допил я любовных снов
Благоуханную отраву...
(«Элегия»).

Семантический комплекс сказки, грезы, мечты, сновидения не просто наиболее частотен, но приобретает особую ассоциативно-смысловую глубину, подчиняя себе другие стилеобразующие элементы. Ср.: сказки — чудные, нежные, звездные, пленительные, печальные, задумчиво-чудные; грезы — райские, заманчивые, сладкие, ласковые, стыдливые, «трепетать под лаской судорожной грезы» (с. 30), «крылатая толпа лазурных грез» (с. 28); мечты — меланхоличные, безумные, страстные, заветные, ликующие, лазурные, сладость мечтания, грезы предчувствия; сны, сновидения — любовные, волшебные, румяные, живые, гре-

ховные, «забылся я прекрасным сном» (с. 28), «в снах благословенных юности кипучей» (с. 29), «в грезах морозного сна» (с. 67), «воскресли девственные сны» (с. 75). Действительность по Фофанову — это «житейский гам и шум», «мир мрака и неволи», «кошмар мелочного торга».

Для постижения авторского видения мира интересно одно из наиболее ранних стихотворений Фофанова, где 18-летний поэт противопоставляет Мечту прозаической и суровой Истине, с ее «лохмотьями хмурой нищеты» («Истина», 1880). Мечта у Фофанова столь же эфемерна и недосягаема, сколь возвышенна; она насквозь фиктивна и в силу этого находится в изначальном противоречии с Истиной.

Как антоним Истины Мечта обозначает ирреальность, красивую сказку, убаюкивающий мираж, в «ласкающий обман» которого «спешит человек». Оригинальный эпитет «лукавая» заставляет звучать очень важный обертон в семантике слова «мечта», который много раз будет усиливаться в последующем творчестве Фофанова, вырастая до лирического символа искусства вообще.

Антиномия мечты (сказки, грезы) и действительности неоднократно декларируется Фофановым:

У поэта два царства: одно из лучей
Ярко блещет — лазурное, ясное,
А другое безмесячной ночи темней,
Как глухая темница, ненастное (с. 67).

Здесь следует сказать, что это противопоставление прекрасной поэзии и прозы жизни в романтической традиции имело первостепенное значение: «Антитеза мечты и действительности... организует художественный мир романтика, становясь одновременно и важнейшим идеологическим, и важнейшим эстетическим принципом» (Маймин, 1975, с. 6). Тот же конфликт в поэтическом творчестве так называемых представителей «чистого искусства» (прежде всего Алексея Толстого, Фета, Полонского), как справедливо заметила Г. М. Цурикова, утратил «социально-историческую конкретность и гражданский пафос», но осталось противопоставление —«мир лжи и прозы» и искусства идеал (Цурикова, 1962, с. 18). Фофановские декларации были также вполне созвучны его современникам — А. Н. Апухтину, А. А. Голенищеву-Кутузову, Д. Н. Цертелеву и др. Своеобразие же К. Фофанова заключается в том, что он уже в первой своей книге стихов резко обнажил проблему взаимоотношения идеального мира искусства — «сказок», «мечтаний», «грез» — и реальной правды жизни. Однозначного решения этой проблемы у Фофанова нет и не может быть: он остро чувствует их дисгармонию и мечется в поисках ответа — что выше: искусство или жизнь? Логика романтической традиции приводила его

к предпочтению «сказок задумчиво чудных» (см. стихотворения «В снах благословенных юности кипучей», «Не правда ль, все дышало прозой?», «В дни весны моей легкой птицею...», «Из мира мрака и неволи» и др.). Стихийный демократизм и гуманизм, знакомство с творчеством Некрасова, преклонение перед поэзией Кольцова вели Фофанова к иному ответу: «Нет прекрасней сказки Той, которой учит Нас судьба-старушка» (с. 25). Отсюда его желание бежать «из теремов причудливо волшебных» в «родимые трущобы» и мажорно звучащая декларация истинного предназначения поэта:

Нет, я буду писать поутру:
Ночь диктует волшебные сны,
Ночь пленяет мечтами меня...
Мы, поэты, должны
Петь волненья тревожного дня (с. 78).

Однако чаще всего дисгармония мечты и действительности порождает у Фофанова состояния сумрачного уныния, бессилия и тоски, что, безусловно, отражало и атмосферу социальной стагнации 80-х годов.

Социальное содержание широко и решительно заявляет о себе в лирике Некрасова и поэтов некрасовской школы. В глубоко своеобразной и цельной лирической системе Н. А. Некрасова разрабатываются такие новаторские принципы изображения действительности, как чувство социальности, социально-аналитическое начало, революционность, связанная с решительным отрицанием старого мира (Корман, 1978, с. 18—28). «Новый психологизм Некрасова, глубоко обусловленный социально и исторически, становится одним из завоеваний русского реализма» (Скатов, 1973, с. 188).

Вместе с тем в культурной и психологической атмосфере 80-х гг., как уже говорилось, актуализировались настроения надломленности и неверия, горечи и уныния, которые, безусловно, заглушали социальную проблематику в лирике (об этом см., в частности: Бялый, 1972, с. 6—12).

Эти предварительные замечания в определенной степени объясняют тот факт, что рассмотренные лейтмотивы и сквозные образы дебютного сборника Фофанова отнюдь не исчерпывают его содержания.

Выше уже упоминалось о глубинной семантике его «звездных сказок», символизирующих триединство Красоты, Истины и Добра. Мотив гражданского служения Добру и Истине, органически вплетающийся в концептуальное представление Фофанова о назначении поэтического творчества, нашел отражение в идейно-тематической направленности таких лирических стихотворений, как «Баян», «Не плачь, душа, в тоске порабощения», «Что ни день, то новые желания», «Родилася в небесах»,

«Лица унылые, взоры туманные», «Юность» и др. Демократизм во взглядах на действительность определяет их сюжетную схему, угол зрения автора, его ведущие интонации и критерии оценок. Ощущение социального зла входит составной частью в мировосприятие Фофанова. В «храм» поэта «дерзко стучится» «неугомонная суета» реальной жизни. В ее «хаосе первозданном» ему чудятся «гнет тяжелый» и «сотни за хлебом протянутых рук» (с. 74). Фофанов остро ощущает мрачную изнанку жизни — «мир наш, весь повитый рабскою корыстью и в бессильной злобе тонущий в крови» (с. 29). Он чувствует, как «Горе, припевая, в нашем мире рыщет, Горе колосится в поле яровом» (с. 40); в ночной тишине великого «истукана» — города ему чудятся «то пьяной оргии разнузданные крики, то вздохи нищеты больной» (с. 5).

Сопричастность боли и страданиям голодных и униженных определяет дихотомическую композицию стихотворений «Аллеи дремали под влажной росою...» и «Весною в Божьи именины...». Картину звездной летней ночи и душевное состояние влюбленной четы автор рисует по контрасту с умирающим «на пыльной дороге» бедняком (с. 10), а прекрасный сад, где «цветут жасмины», «журчит фонтан» и слышен «беспечный щебет соловьиный», изображен поэтом как антитеза «подвалам бледных бедняков» (с. 12). Современная критика высмеивала эти сопоставления как наивные, неглубокие, абстрактные. Однако при всем при этом душевное движение поэта очень характерно, и хотя оно не порождает определенной системы общественных взглядов, но передает стихийный демократизм художника. Сам Фофанов хорошо понимал неопределенность своей общественной позиции и, размышляя о «приливах и отливах молодого вдохновения», вызываемых «плачем чужого горя», не находил для них более точных слов, чем «безымянные стремленья», «безотчетные порывы» (с. 11).

Трагическая неустроенность реальной жизни в авторском мироощущении сливается с поэтизацией непокорности. Признавая духовное превосходство борцов-подвижников, рисуя высокую, идеальную настроенность их «пылких душ», К. Фофанов отдает дань своеобразному культу мученичества и жертвенности, установившемуся в гражданской поэзии 70-х гг. (стихотворения Ф. В. Волховского, С. С. Синегуба, Г. А. Мачтета и позже — С. Я. Надсона). Перу Фофанова принадлежит множество вдохновенных, хотя и подражательных, художественно незрелых стихотворений, говорящих о его сочувствии борьбе и судьбам народовольцев. Многое из написанного до сих пор не опубликовано (Цурикова, 1962, с. 20). В первый сборник 1887 г. вошли, в частности, стихи «Погребена, оплакана, забыта...», которые, как свидетельствует сын поэта К. К. Фофанов, были посвящены памяти известной русской революционерки Софии Пе-

ровской (1853—1881). (Об этом см.: Смиренский, 1962, с. 295). «Бедными жертвами» автор называет не только С. Перовскую, но всех, кого «святые стремленья» привели к «цепям и страданью». Эмоциональный спектр изображения этих героев духа у Фофанова неоднозначен: безысходная горечь и скорбь («Жизнь — темнее ночи, мир — печальней гроба») перемежается с мажорно-оптимистическим тоном:

Будет время — свет
Блеснет; пройдут года печали,
Борцов исполнится завет! (с. 19).

Примечательно, что в разработке темы общественного служения К. Фофанов особо акцентирует романтическое представление о возрастной обусловленности социально активного начала, и это становится композиционным мотивом стихотворений «Юность», «Юность веселилась, юность пировала...», «Мой стяг», «Странник жизни многотрудной, изувеченный борьбою....» и др. Представление о «в бурях отцветшей молодости» (А. Пушкин) — сквозной мотив русской романтической поэзии — своими глубинными корнями уходит в школу иенских романтиков с их поэзией «утреннего часа» (Берковский, 1973, с. 42, 176) и резким противопоставлением молодого мечтателя закостенелым филистерам почтенных возрастов. Общественные надежды «окрыленных сердец» на то, что «Минует гнет тяжелый, В немой дали рассеется туман, День рассветет и ясный и веселый», связываются Фофановым именно с юношескими упованиями. Поэт поет гимн пылкой юности:

Гордо вперед, как богиня, ты шествуешь,
Не пресмыкаешься, не раболепствуешь,
Если погибнешь — погибнешь в борьбе! (с. 39).

В целом же лира К. Фофанова, настроенная на гражданскую тему, обнаруживает явные диссонансы, противоречивость тональности, которые невозможно рассматривать вне литературного влияния его ровесника С. Я. Надсона (К. М. Фофанов родился 18 мая 1862 г., С. Я. Надсон — 14 декабря 1862 г.) как самого яркого выразителя социопсихологической атмосферы конца 70—80-х гг., когда «отлетали цветы, догорали огни народничества». Исследователи уже говорили о феноменальном успехе С. Надсона у современной ему молодежи, равного которому до этого не знала история русской поэзии (Иванова, 1987, с. 5—6). Поэт безвременья, С. Я. Надсон «мучительно мечется между слепой экзальтацией и безнадежным отчаянием» (Дивильковский, 1911, с. 364). Существенную основу его поэзии составляет антиномия «святой веры» в животворящую, «великую силу любви», приближающую «обновленный и радостный мир», и едкой горечи безверия в жизнь:

Я в жизнь не верую — угрюмо и сурово
Смерть, только смерть одна мне грезится кругом!

...Безумец, не страдай и не люби людей!
Ты жалок и смешон, наивно отдавая
Любовь и скорбь — мечте, фантазии твоей.
Окаменей, замри, не трать напрасно силы!
(Надсон. «Как белым саваном, покрытая снегами...»)*.

Эти противоречия объясняют и неясность, расплывчатость надсоновского идеала, и надломленный, болезненный характер его человеколюбивой музы, обращенной к «усталым, страдающим братьям» по крови.

Для Фофанова, как и для его современников, субъективное художественное видение С. Надсона во многом сливалось с собственным мировосприятием реальности. Хотя первый сборник С. Надсона вышел в 1885 г., т. е. на два года раньше дебютного сборника К. Фофанова, непосредственное влияние на то или иное конкретное стихотворение К. Фофанова уловить трудно, в частности и потому, что его стихи гражданского звучания зачастую помечены более ранней датой и в целом написаны до выхода надсоновского сборника.

Наиболее вероятно воздействие на молодого Фофанова ранних стихотворений С. Надсона, впервые опубликованных в 1880—1883 гг. в демократических журналах «Слово» и «Отечественные записки», среди которых такие популярные, как «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...» («Слово. 1881, № 1), «Поэзия» («Слово», 1880, № 8), «Как белым саваном, покрытая снегами...» («Отечественные записки», 1882, № 1), «Грезы» («Отечественные записки», 1883, № 5) и некоторые др.

Возможно, как подражание надсоновской «Поэзии» («За много лет назад, из тихой сени рая...») написано К. Фофановым стихотворение «Метаморфоза» (с. 10); прямым заимствованием из Надсона мог быть образ «страдающих братьев» в стихотворении Фофанова «День и ночь» (с. 32).

Хотя духовная драма поколения 80-х гг. наиболее полное выражение получила в поэзии Надсона с ее яркой гражданской направленностью, такие мотивы, как высокое понимание предназначения истинного поэта в условиях безвременья, мотивы горького разочарования и усталости, жертвенности и страдания во имя людей, абстрактные гуманистические идеалы Добра и Любви, разрабатывались обоими лириками. В творчестве двух поэтов они различаются не только в количественном отношении (ибо для Надсона это ведущие лейтмотивы), но и в качествен-

* Здесь и далее цитируется издание стихотворений Надсона 1962 года.

ном, поскольку, как правило, они имеют композиционный (в терминологии М. Л. Гаспарова — «структурный») характер в поэзии Надсона и «свободный» (Гаспаров, 1971, с. 83) — в поэзии К. Фофанова. Ср., например, добавочный, уточняющий сюжетную схему характер этих мотивов в фофановских стихотворениях «День и ночь», «Когда мне в первый раз пришлось увидеть море», «Задумалась она над книгой, и чело...», «Если раз хоть познал ты житейский обман...», «Я прежде был цветок тепличный и весну...» и др. Нельзя не отметить, однако, что введение свободного гражданского мотива подчас носило у Фофанова искусственный характер, нарушая органичность и естественность поэтического сюжета (например, стихотворение «Иней застыл на березе-скелете»).

Сопоставительный стилистический анализ стихотворений гражданского звучания этих двух поэтов с наибольшей достоверностью говорит о близости, порой даже об общности их образов и поэтической фразеологии. Для убедительности приведем некоторые параллели.

Фофанов	**Надсон**
Мир наш, весь повитый рабскою корыстью И в бессильной злобе тонущий в крови (29).	Мир, утопающий в крови (151); В этом мире борьбы и наживы (112); Этот рынок тщеславья людского (135).
В кругу бездушной тьмы и зла, где все ханжи и лицемеры (63).	И упала завеса неведенья с глаз, бездны мрака и зла обнажая (156).
В неприглядных стенах заключен я давно... (71).	Мрачна моя тюрьма. За крепкими стенами... (163).
Ты узнаешь тогда, как я страстно любил, Как за ближних страдать я всечасно хотел (68).	И тайный голос мне твердил не умолкая: «Безумец! Не страдай и не люби людей!» (145).
Все ко мне, страдающие братья! (32).	Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат (110).
Зло побеждается любовью (16); Правда с любовью стоят за тобой (38); Святые призраки любви (159).	Я божеством избрал любовь и всепрощенье (88); Верь в великую силу любви, Свято верь в ее крест побеждающий... Не меняй на лавр сурового креста (144);
Крест их тяжел, и дорога их в тернии (43); В жизни влекутся они пилигримами, Часто за ними влачатся оковы (44).	Крест благодатных страданий и слез (108); Путь слишком был тяжел... Сомненья и тревоги На части рвали грудь... Усталый пилигрим Не вынес всех преград мучительной дороги (231).

Смелые борцы...
Хочу я сокрушать, бороться,
побеждать (72).

Отец суровый отважного бойца (88);
Я чувствую и силы и стремленье
Служить другим, бороться и любить (68).

Как я бессилен, как я уничтожен,

И рука не властна вынуть меч из ножен,
И не в силах тугой лук я натянуть (21).

Оттого, что крепкий щит мой весь иссечен
И едва я в силах меч поднять рукой;
Оттого, что я один и изувечен... (40).

Нет, певец, мне не разжечь
Лед души твоей холодной
И пророческую речь
Не вложить в твой стих свободный (160);

Певец, восстань! Мы ждем тебя — восстань!..
Растет народный гнев, как буря в океане...
Пускай же песнь твоя, как отдаленный гром,

Пророк спешит на вопль народа,
С пророком буря заодно (102);
Баян, сложивший гимн свободе,
Владыкой изгнан в степь...
Баян, пророчеством объятый,
Поет о братстве... (72—73).

Грядущую грозу свободно возвещает,
Звучит пророчеством и с гордым торжеством
Врага язвит и поражает! (251);
Приди, пророк!.. Душа изныла ожиданьем... (359).

В этом созвучии и порой даже в текстуальных совпадениях, безусловно, нашел свое выражение тот «среднепоэтический язык 80-х гг.», о котором говорила Л. Я. Гинзбург как о «напластовании «красивых слов» различного происхождения» (1974, с. 246—247). Вместе с тем перекличка двух поэтов отнюдь не случайна: она свидетельствует о близком умонастроении и о пересечении художественных миров Фофанова и Надсона.

Развивая традиции демократической поэзии, оба автора независимо друг от друга, начиная со своих юношеских стихов, обратились к разработке новозаветных мотивов, которые у обоих лишены религиозного мистицизма. С. Надсон, устойчиво тяготевший к мотиву жертвенности и страдания, разрабатывал образы Христа и других мучеников за веру («Я не тому молюсь, кого едва дерзает...», «Христианка», «Христос молился... Пот кровавый...», «Иуда» и др.). В этом С. Надсон, как отмечал Г. А. Бялый (1962, с. 22), продолжил традиции своих учителей А. Н. Плещеева и Н. А. Некрасова.

К. Фофанов от ветхозаветных тем и образов, более всего связанных с пониманием высокого предназначения поэта и, видимо, навеянных пушкинским «Пророком», также обратился к изображению гражданского подвига народнических революционеров традиционными евангельскими красками. См. первую публикацию К. Фофанова «Сосуд с целебною водою Иордана...» (Из библейских мотивов) и другие ранние стихи, о которых речь пойдет ниже.

Христианская символика представляет собой органическую часть метафорических систем Надсона и Фофанова: «алтарь», «жертвы», «терновый венец», «святой крест», «святые муки», «терние», «житейская скверна», «духовная чистота», «страждущая земля», «мирская пустыня», «светочи и пророки», «храм», «мир порабощен», «заветный праздник» и т. д. Так, на фоне множества рассыпанных упоминаний об «отважных душах», кому «дороже роз терновые венцы» стихи Фофанова «Каждый час, каждый миг...» воспринимаются не в духе культового прославления Христа, а как метафорическое иносказание, воспевающее подвиг гражданина — современника, духовного наставника поколения:

Каждый час, каждый миг
Темной ночью и днем
Мне мерещится лик
Под терновым венцом.
Льет терпенье он в грудь,
В душу пламя огня,
И на праведный путь
Он выводит меня... (с. 79).

Главное же, что в духовной атмосфере 80-х гг. условно-поэтический словарь гражданской лирики К. Фофанова и С. Надсона был насыщен одним и тем же конкретно-историческим содержанием. Вместе с тем даже в чисто лексическом отношении идиостили Фофанова и Надсона имеют ощутимые различия. Если поэтическая речь Надсона более прозаизирована, в том числе и за счет публицистических терминов (ср., например, строки из его стихотворений «Сколько лживых фраз, надуто-либеральных...» (с. 143), «Пришел бы могучий фанатик пророк» (с. 310), «Ложь книг наскучила... Я знаю наизусть и лживый пафос их и деланную грусть» (с. 286); «Дураки, дураки, дураки без числа...» (с. 311)), то в стихотворной речи Фофанова традиционно-поэтический словарь более многочислен и силен, особенно за счет эмоционально-оценочных поэтизмов и церковной лексики. И все же более всего эти поэты различаются индивидуальным использованием стилистических фигур и тропов, синтаксических средств.

С. Надсон особенно активизирует фигуры обращения (как обращение построено каждое второе стихотворение, в отличие от Фофанова, использовавшего эту стилистическую фигуру вдвое реже), риторические вопросы и восклицания, антитезу как способ построения образности. Доверительная, подчас исповедальная интонация, сочетающаяся с декламационным пафосом, достигается, в частности, широким использованием экспрессивного синтаксиса с его амплификацией (градуальным нагнетением однородных членов), самоперебивами, разнообразием односоставных предложений и других форм разговорных

конструкций. Г. А. Бялый справедливо отметил, что «все многообразие житейских коллизий и психологических драм своего времени» С. Надсон «сводит к аллегорическим абстракциям-антитезам: идеал и царство Ваала, свет и мрак, любовь и вражда, лавр и терн, меч и крест, сомнения и вера, раб и пророк...» (с. 34).

Творческая манера К. Фофанова заметно отличается. Сопоставим для примера два известных стихотворения Надсона и Фофанова (для краткости позволим себе опустить 3-ю строфу стихотворения Надсона):

1.	Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат,	Лица унылые, взоры туманные,
2.	Кто бы ни был, не падай душой.	Бледные губы и бледные щеки —
3.	Пусть неправда и зло полновластно царят	Все это люди и люди избранные,
4.	Над омытой слезами землей,	Все это светочи или пророки.
5.	Пусть разбит и поруган святой идеал	Крест их тяжел, и дорога их в тернии,
6.	И струится невинная кровь,—	Многое любят и плачутся долго;
7.	Верь: настанет пора — и погибнет Ваал,	Грусть их небес темно-синих безмернее;
8.	И вернется на землю любовь.	Думы их полны святого восторга.
9.	Не в терновом венце, не под гнетом цепей,	В жизни влекутся они пилигримами,
10.	Не с крестом на согбенных плечах,—	Часто за ними влачатся оковы,
11.	В мир придет она в силе и славе своей,	Часто они умирают гонимыми
12.	С ярким светочем счастья в руках.	С жестокой улыбкой, как осень, суровы.
13.	И не будет на свете ни слез, ни вражды,	Там же, где шли они — доброе сеяли,
14.	Ни бескрестных могил, ни рабов,	Там, где роняли зерно благородное,
15.	Ни нужды беспросветной, мертвящей нужды,	Смотришь — безумные ветры навеяли
16.	Ни меча, ни позорных столбов (С. Надсон, с. 110).	Сорные травы на жниво бесплодное (К. Фофанов, с. 43—44).

В отличие от пронизанной авторским пафосом эмоционально возбужденной речи Надсона (ср. риторическую фигуру обращения — 1 стих, периода — стихи 3—8, антитезы — стихи 9—10, амплификации — стихи 9—10, 13—16) с господством непрямого, субъективного порядка главных членов, авторская речь Фофанова более спокойна и объективирована, явно преобладаю-

щий прямой порядок слов в двусоставном предложении передает некоторую эпическую отстраненность изложения.

Особенно же существенны различия поэтов в области тропики, отражающей своеобразие мироощущения каждого из них. Авторские ассоциативные связи — это та волшебная призма, через которую реальные предметы и явления получают художественное освещение, а потому они особенно показательны. Основу образности у Надсона составляет книжно-риторическая персонализация абстрактных понятий, которая в духе теории двух типов ассоциаций Р. О. Якобсона — по сходству и смежности (1987, с. 331) в качестве «основных импульсов различных поэтических систем»* — может быть интерпретирована как перенос по смежности, т. е. метонимия. Очень характерно при этом, что отвлеченные (зло, неправда, идеал, счастье, вражда, нужда) и конкретные существительные (слезы, кровь, земля, Ваал (как идол), венец, цепь, меч, могила и т. д.) подаются в одном ряду как понятия одного уровня абстракции. Это возможно потому, что лирическое слово Надсона тяготеет к предельному обобщению и рационализму, оно как бы лишено эмпирической оболочки, «бесплотно»; оно только знак, по смежному сцеплению с которым узнается конкретно-вещественный смысл изображаемого.

Для Фофанова-художника наиболее существен мир иных ассоциаций, основанных на сходстве. Главным «орудием» художественного мышления Фофанова были метафора и сравнение, позволяющие «ощутить плоть» изображаемого. Так, в небольшом стихотворении, приведенном выше, трижды употреблены сравнения (стихи 7, 9, 12) и много раз — метафоры (*светочи, пророки, крест, в терний, влачатся оковы, зерно благородное,* развернутая метафора в 15—16 стихах). Показательна роль метафор в структуре текста. Начальные две (причем первая — наиболее яркая индивидуальная метафора) как бы задают тему и тональность изображения. Последующие метафоры *крест, в тернии, влачатся оковы* — довольно устойчивые средне-поэтические штампы — «скромно» участвуют в разработке лирического сюжета. В кульминации же стихотворения (где дается общая «синхронная» оценка деятельности лирических персонажей) возникает авторская метафора яркой обобщающей силы — «зерно благородное». Особая роль этой метафоры подчеркнута ее позицией в интонационной вершине периода и фоникой (аллитерацией сонорных

---

* Два типа образности (метафорический и метонимический) Р. О. Якобсон усматривает в поэтике не только писателей, но и жанров литературы и даже шире — в других видах знаковой деятельности (кино и пр.). Об «открытии, еще не оцененном по заслугам», см.: Иванов Вяч. Вс. Поэтика Р. Якобсона, с. 17—18.

и ассонансом ударных [о]). И, наконец, финальная концовка (она же эмоциональная доминанта всего стихотворения) — это сложная, развернутая метафора, которая дана как итог художественного осмысления их гражданского подвига с определенной временной дистанции («Смотришь — безумные ветры навеяли Сорные травы на жниво бесплодное»). Таким образом, система метафорических ассоциаций у Фофанова проведена как эстетический принцип.

Следует обратить внимание на существенные различия у двух авторов в употреблении одних и тех же слов *крест* и *светоч:* надсоновские образы *«любви с крестом на согбенных плечах»* и *«светоча счастья... в руках любви»* условны и рассудочны, они основаны на многоступенчатой абстракции; фофановский *«крест... людей избранных»* — прозрачное метафорическое наименование их тяжелой участи, аналогично «светочи» — ясная оценочная метафора, выражающая авторское отношение к их гражданскому подвигу.

В тех стихотворениях Фофанова, где метафора играет текстообразующую роль, она вырастает до уровня символа (см., например, метафорическую тему *светоча* как символа веры и жизненной устремленности к идеалу в одном из художественно наиболее завершенных стихотворений К. Фофанова «Объятый полнóчью я брел по пустыне...» (с. 79).

Характерна и приверженность Фофанова (в отличие от Надсона) к внешним эпитетам, которые служат внешней характеристике предмета (в приведенном тексте *лица унылые, взоры туманные, с жесткой улыбкой, бледные губы* и *бледные щеки*) и позволяют живописать его, создать выразительный зрительный образ.

Таким образом, по сравнению с Надсоном, лирическое слово К. Фофанова более конкретно и выпукло, оно стремится передать наглядность впечатления, навеять эмпирический образ, по сходству с которым познается реальный смысл изображаемого. Если поэтика надсоновского слова с его метонимической рассудочностью и предельным отвлечением как бы завершала традицию дедуктивного восхождения к смыслу, то в поэтике фофановского слова уже изначально были заложены потенциальные возможности для дальнейшего развития значения, для иррадиации экспрессии и тем самым трансформации метафоры в символ.

Своеобразная грань художественного мира поэта представлена в дебютном сборнике циклом «Библейские мотивы». Для начинающего поэта (библейские стихи были созданы между 1880—1885 гг.) ветхозаветные сюжеты открывали цельную культурно-историческую традицию, одновременно вводя в богатую литературную традицию России (М. Ломоносов, Г. Державин, Ф. Глинка, Н. Языков, В. Кюхельбекер, А· Пушкин, М. Лер-

монтов, Л. Мей и др.*), очень часто связывавшую библейские образы с выражением определенных гражданских идей. К 80-м годам, однако, подобная стилистика, основанная на прозрачных социально-политических аллюзиях в трактовке ветхозаветного прошлого, становится анахронизмом, но она давала романтически настроенному Фофанову возможность в какой-то степени выразить свои высокие общественные устремления: видимо, он интуитивно осознавал, что «Восток в поэзии Запада — тема духовная прежде всего» (Иванов Вяч. Вс., 1985, с. 430).

Знаменательно, что первой публикацией** Фофанова стало стихотворение «Из библейских мотивов (Второзаконие, кн. 5, гл. 3)» с начальными строками «Сосуд с целебною водою Иордана Я, братья, вам принес», в котором библейский мотив высокого предназначения богоизбранника-пророка (Моисея) получает романтическую интерпретацию. Уже в этом юношеском стихотворении проявились такие существенные признаки фофановского идиостиля, как свободное владение традиционным высокопоэтическим словарем, метафоричность как ведущий принцип в развитии художественного образа, а также тщательная разработка структуры стиха. «Сосуд с целебною водою Иордана», «ветвь оливы... с Сионской высоты», «камень от древнего Содома» — эти детали вещественного мира не только позволяют несколькими штрихами придать необходимый историко-литературный колорит лирическому повествованию, но и служат отправными импульсами для глубинного развертывания лирических образов «вечного мира», «истины» (веры) и «правды», глашатаем которых ощущает себя лирический герой этого стихотворения.

Библейский цикл в составе дебютного сборника — это своего рода древневосточная мозаика из отдельных картин, лишенная культового и мистического содержания и более всего пронизанная нравственной и исторической проблематикой. В этом отношении стихи Фофанова заметно отличались от трактовок библейских мотивов его современником, «скорбным» поэтом надсоновской школы С. Г. Фругом (1860—1916), в поэзии которого надрывная тоска и несколько риторические ламентации преобладали над эстетико-философским осмыслением ветхозаветных образов. (См. его цикл «Из библейских мотивов»// Фруг С. Г. Стихотворения 1881—1889 гг. СПб, 1889. С. 1—58). «Господство одного мотива», из которого слагалась зачастую «искусственная атмосфера» стихотворений этого очень искрен-

---

* Интересная, хотя и не полная подборка произведений этой тематики содержится в книге: Восточные мотивы: Стихотворения и поэмы/Сост. Л. Е. Черкасский, В. С. Муравьев. М.: Наука, 1985, 508 с.

** «Русский еврей», 1881, 8 июля (под псевдонимом КОМИФО).

него, но иногда однообразного поэта, отмечалось уже его современниками (Арсеньев, 1885, с. 774—775; Гриневич П. Ф. (Якубович П. Ф.), 1911, с. 288).

В рассматриваемом цикле К. Фофанов расположил стихотворения в строго хронологическом порядке, при этом оказалось, что основная поэтическая интонация развивается от обличительного социального пафоса («Я обращаю гнев к вам, выброски природы...») и восторженной риторики во славу высокого избранничества пророка («Пророк», «Неопалимая купина») к этической проповеди «святого мира согласья», «правды и святыни» («Саул», «Напрасно волю дав моленьям и слезам...», «Вавилонская башня») и от нее к горьким размышлениям об исторических судьбах царств, народов и племен (стихотворения «Слепой земли болезненное царство», «Над библией»). Показательно, что на фоне жанровой неопределенности лирики сборника интерпретации библейских сюжетов во многих случаях имеют различные жанровые доминанты: так, если стихотворения «Пролог» и «Напрасно волю дав моленьям и слезам...» продолжают традицию духовных од, идущую от Ломоносова и пушкинского «Пророка», то «Саул» сближается с балладной поэтикой, «Вавилонская башня» тяготеет к поэме как лироэпической форме, а заключающее цикл стихотворение «Над библией» ориентировано на жанровую традицию медитативной элегии.

Умонастроение 18-летнего поэта ярко отражает открывающая подборку библейских стихов гневная инвектива против сильных мира сего «Я обращаю речь к вам, выброски природы...». Представляя собой вариацию на тему из Книги Пророка Исайи «Горе тем, которые влекут на себя беззаконие вервями суетности...» (Ис., 5, 18—23), стихотворение сочетает абстрактное элегическое начало с боевым социальным сарказмом. Актуального общественного звучания Фофанов добивается стилистическим контрастом высокой библейско-славянской лексики и фразеологии (торжище мирское, крест, жертвы, вещие мудрецы, тризна похорон и т. д.) с агитационно-разящими разговорными словами и выражениями (выброски природы, грабеж, в расчетах мелочных, корчатся и т. д.). Ветхозаветная тема в такой стилистической разработке как бы взрывается изнутри: она трактуется поэтом конца XIX века, обогащенным лирическим опытом Некрасова и его школы, и из-под древнего антуража просматривается гражданская скорбь человека иной эпохи о продолжающемся засилии тех, которые «упитали плоть», чей «дух не ищет хлеба», под чьей пятой «жертвы корчатся».

Во втором стихотворении цикла Фофанов разрабатывает традиционный духовный образ пророка, при этом лирический сюжет в духе псалмопевческой традиции замкнут на психологическом облике героя, его мифопоэтической одержимости.

В фофановском «Пророке» нет «единой системы» космических образов и картин, цельной «поэтической вселенной», которую отмечает Т. Г. Мальчукова в одноименном пушкинском шедевре (1981, с. 18). В интерпретации библейского мотива пророка Фофанов идет от предшественников Пушкина и Лермонтова: вещее зрение, этот божественный дар сверхчувственного знания, у него направлено на социально-исторические отношения, а не на тайны «всемирной жизни».

Высокое предназначение пророка — «избранника Иеговы» — поэт видит прежде всего во «вразумлении толпы» и пламенной проповеди «нового света и правды». Напряженный динамизм декламационного, ораторского стиля создается актуализацией мотива подвижничества, дерзкого противостояния «вдохновенного страдальца» «гонителям-вампирам». Хотя экзотические детали («стены Иерихона», «изодранный хитон») — неотъемлемый атрибут поэтики, поскольку библейские образы интересуют молодого Фофанова более всего в их литературной и этнокультурной сущности, в целом основная мысль стихотворения («Пророк спешит на вопль народа, С пророком буря заодно») выражена декларативно и абстрактно.

Еще одно стихотворение цикла — «Саул» (1881) — представляет собой интерпретацию широко известного ветхозаветного сюжета об изгнании «злого духа» — господней кары за грехи — из царя Израиля Саула, которое было доступно только юному музыканту Давиду: «И когда дух от Бога бывал на Сауле, то Давид, взяв гусли, играл,— и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него» (1 Цар 16, 18—23). Фофанов дает совершенно оригинальную вариацию этой темы, обработанной Байроном в его «Еврейских мелодиях» и хорошо известной по вольному переводу Лермонтова «Душа моя мрачна...». Лирический сюжет лермонтовского стихотворения целиком замкнут на психологическом состоянии героя, на которое автор, видимо, проецировал личное самоощущение. «Ангельское начало музыкальной гармонии, дающее исход слезам и надеждам», у Лермонтова противопоставлено душевным терзаниям личности. «Видимо, «приставленного» к Саулу «злого духа» Лермонтов мысленно сопоставлял сначала со своим «личным» демоном (ср. юношеские стихи «Мой демон»), а затем, по мере героизации этого демона,— уже с его собственными необъяснимыми муками, источником которых теперь оказывается жестокая воля всевышнего» (Роднянская, 1981, с. 60).

У Фофанова же библейское предание воплощается в объективированное драматическое повествование о муках совести «властителя рабов».

Основные черты поэзии «Саула», в том числе его метрика (трехстопный амфибрахий) и строфика (аБаБввГГ), близки

романтической балладе. На передний план в версии Фофанова выдвигается мотив мрачной тайны в жизни Саула. В композиционной структуре прослеживается экспозиция (панорама спящего «угрюмого исполина» — города), завязка (бессоница Саула и вызов Давида), развитие действия (вводится диалог героев), кульминация (в порыве неистовой душевной муки Саул мечет копье в Давида) и развязка (спасение Давида). В острой драматической коллизии центральные образы получают романтическое истолкование: жестокий властелин, терзаемый страшными воспоминаниями о своих деяниях, дан по контрасту с невозмутимым юным Давидом — «волшебником» и ясновидцем. Новое злодеяние властелина, на сей раз против молодого певца, мотивировано раскрытием «страшной тайны». Таким образом, лаконичный библейский первоисточник под пером Фофанова романтизируется и драматизируется, преображаясь в живую сцену из жизни Древнего Востока с явно балладным колоритом, подчеркнутым настоящим актуальным временем.

В стихотворении «Неопалимая купина» (1883) Фофанов дает интерпретацию ветхозаветного предания о горящем, но не сгорающем терновом кусте, из которого Моисей узнал повеление всевышнего о своем призвании вывести израильский народ из Египта в землю обетованную, «где течет молоко и мед» (Исх. 3, 4). Роль вождя и пророка, выпавшая на долю идущего по пустыне путника, от имени которого ведется повествование, менее всего осмысляется рационалистически: Фофанов решительно отсекает заданные первоисточником и диалогические реплики «неречистого» Моисея (Исх. 4, 10), и участие его брата Аарона, призванного «стать устами» нового вождя. Тема божественного призвания здесь находит прежде всего литературно-эстетическое преломление в эмоционально насыщенном образе «неопалимой купины», «багровым заревом» освещающем «лиловый полумрак» библейского пейзажа. Светоносное горение этого своеобразного «огненного знамени» символизирует божественную любовь к людям. «Костра трепещущее пламя» призвано вдохновить лирического героя «дать бедной родине спасенье»:

Таинственный глагол торжественно звучал,
Исполнен божьего завета...
А пышный куст горел, горел и не сгорал,
Вокруг роняя искры света (с. 107).

В целом в изображении ветхозаветной мозаичной картины Фофанов, как правило, соблюдал временную дистанцию, следуя условно-литературной традиции в духе романтического ухода от прозаической реальности. Вместе с тем временная

перспектива давала возможность некоей историософской точки обзора действительности. Этой точкой оказался пессимизм библейской историографии, которым проникнуты завершающие цикл стихотворения.

Популярное ветхозаветное сказание о Вавилонской башне и смешении языков во время ее строительства (Быт., 1, 1—9) трактуется Фофановым как проявление хаотичного и непознаваемого движения мировой истории, процесса без цели и смысла, управляемого непредсказуемым божественным промыслом. Библейская история представляется Фофанову прообразом новой истории: в ней он видит перманентную дегенерацию и упадок — «безверие, безумие, коварство и темный ряд безвременных могил». Высокие чаяния персонажей Ветхого Завета объективно противостоят реальности, в которой они существуют:

В слезах бредет святая Магдалина,
Голгофы крест забрызган весь в крови,
И дети тьмы, как бурная пучина,
Беснуются за поиском любви
(«Слепой земли болезненное царство...»).

Завершающее стихотворение цикла — «Над библией» (1885) — разворачивает ретроспективу библейских событий с этой глубоко пессимистической точки зрения и подводит их трагический итог:

Возлюбленный Еговою народ,
Алтарь твой смят, сыны твои пленены,
Ты стал пигмеем будничных забот,
Ты стал рабом чужой короны! (с. 114).

Действительность, изображенная в Библии, безвозвратно ушла в прошлое, и поэтому пессимизм библейской историографии, пафос разрушения самодовлеющего, замкнутого в себе культурно-исторического пласта были вполне созвучны вкусам и понятиям времени Фофанова. Овладевая духом Библии, духом имманентной деградации сущего, молодой поэт овладевал вместе с тем и философско-эстетическими принципами современного ему литературного процесса, которые базировались прежде всего на кризисе идеологических концепций народничества и усилении агностических тенденций в развитии русской общественно-философской мысли.

В заключение подчеркнем, что дебютный сборник Фофанова — это самобытное и значительное явление русской литературы, которое свидетельствовало об установлении его своеобраз-

ной художественной системы. Охватив стихотворения значительного (семилетнего) периода, сборник отразил не только творческий поиск поэтом собственных тем и мотивов, но и самостоятельное видение традиционных литературных сюжетов и образов, выработку основных параметров собственного идиостиля.

Художественное фокусирование мотивов и образов, очерченных в первом программном стихотворении, определило доминанты эстетической системы Фофанова. В числе этих доминант отметим дихотомию мечты (сказки, грезы) и действительности; общую оптимистическую модальность мироощущения, сотканного из сиюминутных впечатлений красоты и гармонии материального мира; причудливую игру светотени на фоне намеренно приглушенного колорита пластических образов; в системе выразительных средств — условно-поэтический словарь с явной актуализацией эмоционально-оценочных поэтизмов и метафорическую ассоциацию как стилеобразующий принцип.

Стихийный демократизм и гуманизм Фофанова насквозь пронизывает его эстетическую систему, что особенно проявляется в семантической глубине фофановских «звездных сказок», а также в поэтических образах «светочей» и «пророков» прошлого и настоящего и преобладающих скорбных интонациях гражданской лирики.

Анализ мотивов, образов и стиля дебютного сборника дает основания внести некоторые коррективы в суждения исследователей о роли и месте Фофанова в литературном процессе 80-х годов. В советском литературоведении преобладала мысль о неприятии Фофановым гражданской поэзии. Так, известный исследователь поэзии и прозы последней трети века Г. А. Бялый все же склонен был относить К. М. Фофанова к «новым приверженцам "чистого искусства"», рассматривая его поэзию в одном ряду с А. А. Голенищевым-Кутузовым и С. А. Андреевским (1962, с. 8). Лишь «бледные отзвуки тем Надсона» усматривал в ранних стихах К. Фофанова М. Клеман (1939, с. 23), не учитывая при этом того факта, что перекличка мотивов и образов этих двух поэтов касается в большинстве случаев стихотворений, написанных либо одновременно, либо (иногда) с временным приоритетом К. Фофанова.

Несмотря на целый ряд оговорок и общее признание Фофанова демократом по своим настроениям, Г. М. Цурикова писала о том, что Фофанов «не приемлет «тенденциозной» поэзии» (1962, с. 22). Однако вряд ли с этим можно целиком согласиться, так как молодой автор в своем первом сборнике декларировал понимание высшего предназначения поэта как певца «волнений тревожного дня», «пророка», и свой первый раздел лирики он завершает утверждением: «Но тот певец счастливей вдвое, Кто из струны своей извлек То вдохновенное, святое, Чем

дышит смертных ретивое,— Священный шум земных тревог» (с. 80).

Важно то, что Фофанов менее всего был антиподом Надсону в буренинском смысле (отношение к гражданской тенденции), но своеобразие его поэтического стиля обусловило и его противостояние Надсону, и тот факт, что вслед за «надсоновским моментом» в русской поэзии наступил «период фофановский».

Глава третья

СТАНОВЛЕНИЕ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ НОВОГО ТИПА
(Стихотворения Константина Фофанова. СПб: Изд. А. С. Суворина, 1889. 256 с.)

Вторая книга стихов Фофанова, включившая в себя 125 произведений, написанных в основном в 1888—1889 гг., явилась значительным шагом молодого поэта по пути как овладения технической культурой стиха, так и вхождения в тематику и стиль современного ему литературного процесса.

Новый сборник стихов в композиционном отношении более компактен: он лишен авторских внутренних перегородок и, что самое главное, ощущение единства рождается из самого воплощенного в стихотворную ткань свойства художественного мышления.

На смену прямолинейному выражению демократической социальной позиции приходит опосредованное ее проявление, а это было связано более всего с общей психологизацией лирической поэзии конца века под влиянием достижений психологической прозы Достоевского, Л. Толстого, Тургенева, Гончарова и с поисками нового поэтического стиля, отвечающего требованиям нового времени (Долгополов, 1985, с. 102). Более выраженная психологическая отчетливость внутреннего лирического «я» Фофанова и заметное усиление лирического начала за счет ослабления повествовательно-описательного и декларативного определили существенные линии развития его эстетической системы.

Показательно, что на первое, самое значимое, место своей новой книги К. Фофанов выносит стихотворение «Безмятежные, юные песни свои...», в котором дает художественное осмысление собственной творческой деятельности в традиционном образе поэтической Музы. Отталкиваясь от штампов созерцательного романтизма, автор рисует совсем иной психологический портрет своей Музы, явившейся к нему во время «мятежного бреда»: «Грустен был ее лик полудетски больной, И несмелы шаги на досчатом полу...». Ее благословение не сулит поэту ни душевного покоя, ни сладостного блаженства:

Позвала меня вдаль, осенила венцом,
Окрылила мечтой пробужденную грудь,
И разверзла мне небо пурпурным перстом,
И обмыла слезами обманчивый путь... (с. 1).

Эмоционально насыщенный образ Музы из стихотворного пролога — это не только лирическое откровение о напряженно-мучительном характере творчества, о душевном непокое и смятенности поэтической личности, но и воплощение существенных черт эстетического идеала Фофанова как поэта кризисной эпохи.

Эстетизация процессов упадка, болезни, увядания, проявившаяся в поэзии позднего Тютчева (Бухштаб, 1970, с. 28) и впоследствии ставшая одним из основных слагаемых декадентского мироощущения, отражена во многих произведениях рассматриваемого сборника в качестве композиционного мотива.

Обостренное внимание к проблеме смерти — это, как показала Е. В. Ермилова (1988, с. 18), составная часть особого интереса к переходным состояниям, разного рода пограничным ситуациям поэтов — современников Фофанова, ищущих, по выражению Случевского, «в чем смысл срединного мгновения». Исследователи уже отмечали не только большую популярность темы смерти в эпоху духовного и социального кризиса, но и особенности ее поэтической интерпретации К. К. Случевским, С. А. Андреевским и А. А. Голенищевым-Кутузовым. Мечтательна и безропотна элегическая скорбь Андреевского, юный герой которого, потрясенный смертью возлюбленной (поэма «Обрученные»), устремился за грань бытия — туда, «где жизни мелкая волна опять впадает в лоно бога» (Бялый, 1972, с. 27—28). В обращении к этой теме «поэта противоречий» Случевского («На кладбище», «Загробные песни» и др.) «неизвестная тайна» поэтически осмысляется как кричащий диссонанс явлений материального и духовного порядка (Ермилова, 1974, с. 89). В большинстве лирических стихотворений и в поэме «Рассвет» Голенищева-Кутузова, которого современники называли «поэтом смерти», угасание жизни предстает неким восхождением к абсолюту, конечным воплощением совершенства (там же, с. 74, 79—80).

Свои художественные решения философской темы жизни — смерти — бессмертия предлагает и Фофанов, при этом их эмоциональный модус далеко не однозначен. Так, в новом сборнике появляются стихотворения, где смерть совсем лишена трагического начала, она только «сестра ночи», ее «взор задумчиво лазурный» и «пряди кос на матовых плечах» (с. 57) не вызывают ничего, кроме эстетического чувства («Ночь и смерть. Барельеф»). Неподвижная красота в духе Т. Готье и парнасцев, «искушавшая» также и Бодлера (Балашов Н., 1970, с. 320) и данная в статической пластике этого образа,— явно новый

элемент в эстетике Фофанова. Аналогично решается эта тема в фантастической картине замерзшего корабля («Елка вечных льдов») и живописной сцене казни «Мученицы», а также в литературно-изысканном, эстетском изображении погребальной церемонии поэта («Недавно грезилося мне...»). Все эти пластически зримые образы не только обнаруживают знакомство Фофанова с поэзией Бодлера, но даже в определенной степени навеяны ею.

Известно, что творчество выдающегося поэта-бунтаря Шарля Бодлера (1821—1867) и особенно главная книга его стихов «Цветы зла» (Les fleurs du mal), проложившая новые пути искусства и так эпатировавшая буржуазное мещанство, активно осваивались современной Фофанову русской поэтической культурой. Первое знакомство русского читателя с поэзией Бодлера состоялось по переводам Н. Курочкина («Отечественные записки», 1869, № 3, с. 254; № 4, с. 453; 1872, № 8, с. 507—509), в дальнейшем в журналах и еженедельниках последовала целая серия переводов С. Андреевского («Вестник Европы», 1878, № 2, с. 690—692; № 3, с. 616—617), П. Якубовича («Слово», 1879, № 9, с. 25—26; № 12, с. 111—112; 1880, № 2—3, с. 118—120; № 9, с. 150, 180; «Дело», 1881, № 2, с. 283—284; «Вестник Европы», 1882, № 3, с. 93—95; № 4, с. 662—664), В. Лихачева («Дело», 1880, № 5, с. 224), Д. Михайловского («Отечественные записки», 1881, № 6, с. 356), Д. Мережковского («Изящная литература», 1884, № 10, с. 142—157; «Вестник Европы», 1885, № 3, с. 370—371; «Русская мысль», 1885, № 5, с. 311), И. Горбунова-Посадова («Всемирная иллюстрация», 1886, № 36, с. 158), О. И. Мартова («Живописное обозрение», 1881, № 45, с. 361; 1882, № 2, с. 165), Ф. Червинского (там же, 1885, № 39, с. 194). До выхода рассматриваемого нами фофановского сборника подборки переводов Бодлера появились также в отдельных изданиях стихов М. Рамшева (псевдоним П. Якубовича) (Стихотворения. СПб, 1887), Д. Мережковского (Стихотворения 1883—1887 гг. СПб, 1888), А. Владимирова (Стихотворения. Одесса, 1888).

Один из первых и лучших переводчиков Бодлера П. Якубович высоко ценил французского поэта не только за «чисто внешнюю литературную форму — новые поэтические выражения и словарь» — «для крайне сложных и тонких задач и мотивов новой поэзии», но и за его страстное стремление к идеалу: «Нет, не растлевающее влияние, а, напротив,— возвышающее и одухотворяющее может иметь он на чистую молодую душу!»— несколько позже (25 сентября 1896 г.) писал он в одном из своих писем Н. М. Михайловскому (ИРЛИ, ф. 181, № 810, л. 1 об.— 2 — см. публикации А. Б. Муратовым писем П. Ф. Якубовича), отстаивая свою позицию в острой полемике о Бодлере.

Интерес Фофанова к Бодлеру, по всей видимости, был на-

столько активным, что не удовлетворялся только имеющимися переводами с французского. Совпадение некоторых названий и даже некоторых образов у двух поэтов не может быть случайным, оно обнаруживает безусловное знакомство Фофанова с еще не переведенными стихотворениями Бодлера из «Цветов зла». Речь идет о L'enterrement du poète maudit («Погребение проклятого поэта»), La martyre. Le tableau de maitre inconnu («Мученица. Картина неизвестного мастера»), Deux soeurs («Две сестрицы»). «Почти бодлеровским» назвал стихотворение «Старинные часы» Фофанова В. Брюсов (1955, с. 228), и этот образ также есть у Бодлера (La horloge — «Часы»).

Разумеется, сами пластические образы у Фофанова индивидуальны. Так, если «прекрасный корабль» у Бодлера уподобляется женщине, то у Фофанова — это сверкающая ослепительной красотой «сказочная елка» оледеневшего корабля с излюбленным поэтом «сиянием» всего художественного пространства и соответствующей стилистикой: над ним «алмазные звезды небосклона», «под ним... алмазная могила», на мачтах и снастях «мерцает отблеск изумруда» и т. д. Однако в финальной концовке в знакомую стилистику прорываются новые натуралистические краски вполне в духе бодлеровских «Цветов зла»: «И трупы бледные пловцов Лежат, как лакомые блюда, На чистой скатерти снегов» (с. 12). Фофановская Смерть — сестра Ночи («Ночь и смерть»), бодлеровская Смерть — сестра Разврата («Две сестрицы»); сонет Бодлера содержит в себе «одну из капитальных этических идей «Цветов зла» о кровном родстве разврата и смерти. По-французски оба эти слова женского рода» (Балашов Н., 1970, с. 427). Мрачный гротеск бодлеровского сонета «Погребение проклятого поэта» контрастирует с изысканной красотой траурного обряда у Фофанова (ср., например, характерные для «поэта грез» поэтические формулы похоронных «венков» — «от снов тоски», «от трепетной свободы», «от вдохновения венки и самый лучший — от природы» (с. 22)).

Близки и по содержанию, и по поэтике одноименные стихотворения «Мученица» Бодлера и Фофанова. Как и у Бодлера, картина мученической смерти молодой и красивой женщины трактуется Фофановым в сугубо эстетическом плане, в отвлечении от трагического начала и как сгусток пластических образов колористической живописи: «сверкающая белизна» портика, «ясная бирюза» воздуха, «яркий пурпур заката», горящий, «как факел кровавый», «алые розы на брачной одежде» и др.

Вместе с тем эстетизация смерти не как статического состояния, а как динамического процесса гораздо более свойственна Фофанову-импрессионисту с его обостренным чувством непре-

рывного движения («Святая душа покидала земные селенья...», «Больная», «Она цветы свои любила...», «Фантазия», «Кончается...», «Агония мотылька», «Сказка весны (Старый дуб)», «Смерть Кощея. Драматическая сказка» и др.).

Образы увядающих цветов вполне вписываются в систему фофановской флористики — это те же эфемериды, несущие идею сиюминутной радости бытия и гедонистического наслаждения жизнью, и смерть этих хрупких созданий органична, ибо выражает глубинную сущность тех сил, которые управляют художественной вселенной Фофанова и проявляются в живом и полнокровном мгновении. Поэтому так прекрасны и смерть нежной, мечтательной лилии («Умирала лилия лесная», с. 10), и светлая кончина «питомца мая» — одуванчика с его «пышным венчиком седин»: он исчезает «как вздох, прощальный вздох весны» («Одуванчик», с. 86). В этом, безусловно, не мог не сказаться опыт лирической системы А. Фета (Благой, 1975, с. 63 и след.).

В изображении фантастического парения двух влюбленных, перешагнувших границу земного бытия, Фофанову удается передать пронзительное ощущение пространства и полета, необыкновенную воздушность, легкость своих дематериализованных героев за счет причудливого сочетания смутных осязательных, обонятельных и слуховых образов («Фантазия», с. 74—75). Если в этом стихотворении оптимистический модус романтизированной смерти объясняется авторским указанием на заведомый вымысел, то в другой лирической зарисовке («Святая душа покидала земные селенья...») он мотивирован «утешительно распахнутыми воротами» в трансцендентальное: преодолев «юдоль и тоску сокрушающей жизни», «золотой звездой» проносится душа «к своей лучезарной, к своей незабвенной отчизне» (с. 30). В такой интерпретации мотива смерти вновь возникает традиционная фофановская звезда как недостижимый идеал земного существования.

В рассматриваемом сборнике идеал Фофанова как триединство Красоты, Добра и Истины под влиянием новой эстетики Бодлера порой явно трансформируется. Ср.: «Мне все равно, куда направить путь — В геенну зол, иль к небу голубому» (с. 24).

В художественно наиболее совершенных стихотворениях Фофанова о неизбежном конце жизни гармоническая тональность проистекает из философской идеи победы смерти над историческим и социальным временем:

Я, вечностью заброшенный случайно
В наш гневный мир, в мир скорби и стыда,
Как облако, растаю без следа
И с вечностью опять сольюсь, как тайна (с. 24).

В «Смерти шута», написанной в очень характерном для Фофанова стилизованном духе (стилизуется условное средневековье), печать вечного безмолвия — это одновременно печать «святости и мудрости», знак приобщения к божественной тайне, именно поэтому «ничтожный шут уснул в величье полубога» (с. 185).

Новая ступень в художественном освоении мира Фофановым в сборнике 1889 г. особенно ярко сказалась в поэтике и стилистике одного из его шедевров — стихотворении «Старые часы». Будучи одним из немногих образцов философской лирики Фофанова, оно является своеобразным художественным исследованием свойств времени как формы всеобщего существования. Как отмечалось ранее, стихотворение написано на тему, заданную Бодлером, сыгравшим заметную роль в развитии художественного мышления Фофанова. Знаменательно, что поэт-самоучка Фофанов одним из первых сумел оценить богатство лирики гениального французского художника-бунтаря, почувствовать не только заложенные в его эстетике семена будущего, но и потенциальные возможности бодлеровских тем и образов. Ведь именно Бодлер «наметил и ввел в оборот едва ли не всю ту проблематику, которой было суждено волновать поэзию последующего века... Он дал темы, вариациями на которые во многих случаях оказывались стихи целых школ» (Балашов Н., 1970, с. 241).

В своем сонете «Часы» Бодлер создает поэтический образ овеществленного времени — часов — как бесстрастного и жестокого судьи над человеческой жизнью. Стихотворение построено как обращение Бога часов к человеку и пронизано пафосом социального обличения каждого впустую растраченного мгновения. Философская основа сонета — безжалостно трезвое видение трагической необратимости времени.

В решении этой же темы Фофанов обнаруживает зрелую самостоятельность и глубокое своеобразие философско-эстетического осмысления времени. Идейно-художественный замысел фофановского стихотворения реализуется в поэтическом образе старых часов, который представлен как зримая пластически-выпуклая деталь вещественного мира. Истинная глубина образа раскрывается постепенно, по мере развертывания лирического сюжета и в ходе чередования временных пластов: настоящего — прошедшего — и снова настоящего времени, осмысленного под углом зрения прошлого.

В обстоятельной экспозиции скульптурно выписаны одряхлевшие предметы былой роскоши, волей случая попавшие в лавчонку старьевщика. Вполне реалистическими красками Фофанов изображает живописный натюрморт в его вещной материальности: «пыльные вазы», «заплесневшиеся лампы», «выцветший эстамп», «бледный купидон с отбитою ручонкой

под паутиною, как под фатою тонкой», «узорные канделябры», «где зелень плесени на ярком завитке... ложится изумрудом», старая картина, «где в томной нежности, над золоченым блюдом, из рамы смотрит лик напудренной красы», и, наконец, забытые и безмолвные «старинные часы» с «пыльным циферблатом»: «Их маятник молчит, их стрелки без движенья...». Показателен и даже в какой-то степени символичен отбор предметов для интерьера «лавчонки»: все эти бренные остатки — плоды одухотворенного человеческого труда (искусства), разрушенные беспощадным временем. Мотив красоты увядания здесь смыкается с мотивом разрушения любой красоты, усиливая ностальгию по ушедшему.

Тема воспоминания «рабочего» прошлого старинных часов позволяет воссоздать их былой вещественный облик и при этом усложнить образ, введя в него идею необратимого времени: часы припоминают:

Долгий, смутный сон, ушедший без возврата,
Когда две стрелки их по кругу циферблата
Ползли,— минуты, дни, года разя с плеча,
Как два холодные, бесстрастные меча
Суровой вечности... (с. 61).

Далее следует развитие действия в лирическом сюжете стихотворения: в смещенном ретроспективном плане разворачивается «рабочее» прошлое часов — хронометра людской жизни, которая дана в последовательной смене трех динамических картин. Заслуживает высокой оценки композиционное мастерство Фофанова, который в соответствии со своим идейно-эстетическим замыслом строит развитие действия отнюдь не по нарастающей линии: оно вращается вокруг образа часов как бесстрастного хронометра исторического (абсолютного) времени. Три динамические картины на фоне отсчитывающих время часов — это три случайно вырванных акта бесконечной жизненной драмы, действие которых происходит в эмпирическом (относительном) времени. Первый акт изображает покаянные размышления одинокого старца, сидящего осенней ночью у камина в огромном зале, в окна которого стучатся «ветви тощие расшатанных вершин». В этой картине эмпирическое (событийное) время как бы остановилось, движения нет. Боковой мотив воспоминания и «слезы раскаяния» лишь подчеркивают замедленное течение времени в этот статичный момент. Энергичный ход маятника, отсчитывающий предназначенный судьбой жизненный «срок» старца, кажется «поспешным», он напоминает о непрерывности как свойстве исторического времени. Второй акт, «когда в покоях шумных гремело пиршество и гам речей безумных», контрастирует с первым: бурное, затянувшееся до «сияния утра» веселье еле-еле прекращается напомина-

нием бесстрастного счетчика. Субъективно воспринимаемое быстролетящее время противопоставляется «дерзкому» голосу времени исторического: раздается «часов докучный звон, как жизнь — томительный, как старость — монотонный, напоминая сон толпе неугомонной». Третья сцена из продолжающейся и обновляющейся людской жизни — это засвидетельствованное все теми же часами тайное свидание влюбленных, озабоченных тем, чтобы уплотнить долгожданное мгновение:

Доверившись бесстрастному их лику,
Влюбленная чета на них, как на владыку
Свиданья краткого, смотрела, торопясь
Последний поцелуй продлить в прощальный час...

Обрыв воспоминания о былом возвращает повествование в прежнее русло настоящего актуального и вместе с тем в кульминационный центр лирического сюжета: печальное настоящее одряхлевших часов осмысляется с позиции прошлого, их поэтический образ еще более усложняется введением мотивов возмездия и торжества вечности, получает необыкновенную философскую глубину. Ср.:

И что ж!.. Прошли года, которые так ровно,
С такой иронией, так зло и хладнокровно
Спешили погубить бесстрастные часы...
И вот — наперсники сатурниной косы —
Они забытые, как памятник могильный,
Стоят меж рухляди, и циферблат их пыльный,
Как инвалид слепой, не страшный никому,
Глядит бессмысленно в таинственную тьму
Недвижной вечности.

Трагическая ирония судьбы заключается в том, что время часов перед лицом вечности как абсолюта тоже оказалось относительным даже для часов — «наперсников косы» Сатурна, бога времени. Введение античного мифологизма художественно убедительно, оно усиливает ретроспективную глубину образа и подключает роковое, всеразрушающее начало. Таким образом, идея абсолютного времени непрестанно сокрушает эмпирическое время, соотнесенное с границами отдельных человеческих существований (время жизни владельца часов, гостей на пиру, влюбленной четы), и тем самым выступает в роли неумолимого рока. Вечность — это смерть и гибель, исход всего сущего, и в финале всепоглощающий «грозный гений тления» празднует свою «победу».

Эмоциональная насыщенность поэтического образа старых часов порождается и соответствующей метрической организацией текста (шестистопный ямб с чередованием женских и мужских парных рифмовок). Стиховая форма «длинного»

метра сближена с книжной речью, которая обычно стремится к длинным просодическим периодам, к тому же ко времени Фофанова она уже имела некоторый налет архаики, поскольку метрическая память Я6 корнями уходит в XVIII век — период становления силлабо-тонического стиха, когда Я6 был основным в жанре поэм и трагедий (Русское стихосложение XIX в., 1979, с. 80, 282; Мысль, вооруженная рифмами, 1984, с. 166). Все это способствовало ретроспективному развитию философического художественного образа и его панхронизации.

Подводя итоги анализа, подчеркнем, что в стихотворении «Старые часы» получили свое эстетическое преломление все основные свойства времени как философской категории — его непрерывность, необратимость, неповторяемость. Замечательным поэтическим открытием Фофанова стала диалогичность художественного времени — противоречивое сочетание в нем эмпирического (относительного) и исторического (абсолютного) времени, воплощенного в глубоко философском образе остановившихся часов. Этот образ далеко расходится с предметом (часами) и вместе с тем получает подчеркнуто материальную, вещественную оболочку этого предмета. Такая структура поэтического образа у Фофанова была принципиально новаторской.

Беспредельное расширение и усложнение образа при крайнем сужении предмета изображения — яркий феномен в истории русской живописи рубежа веков (см. работы Сарабьянова (1971, с. 12), Стернина (1984, с. 274)). Общепризнанно, что работы старшего современника Фофанова М. А. Врубеля (росписи Кирилловской церкви в Киеве, 1884—1889 гг.; «Демон», 1890; «Сирень», 1900) отличаются декоративностью и драматической напряженностью колорита, кристаллической четкостью, тяготением к символико-философскому обобщению, нередко принимающему трагическую окраску (Советский энциклопедический словарь, 1980, с. 255). Изучая принципы построения художественного образа русского поэтического авангардизма, современная финская исследовательница Н. Башмакова подчеркнула в нем аналогичную «повышенную диалектику слова и образа» (Башмакова, 1987, с. 129). Значит, в этом отношении фофановская поэтика находилась в русле интенсивных творческих поисков русского искусства и прокладывала пути дальнейшему развитию лирики.

По содержанию и поэтике «Старым часам» близок и другой образец философской лирики Фофанова — стихотворение «Кончается!..», в котором тема обреченности всего сущего звучит еще более трагически. Поэтическим открытием этого стихотворения является образ, вырастающий из слова как из материальной единицы языка. Звуковая оболочка слова «кончается», т. е. его своеобразная вещественность, здесь служит основой, на которой строится все более усложняющийся поэтичес-

кий образ неизбежного конца. Внутренняя энергия этой структуры подчеркнута морфологией слова — элиминированной формой глагола. От «тяжелого», «страшного слова», которое звучит, «как погребальный звон иль как набат, рокочущий сурово», сложный лирический образ развертывается вглубь по многоступенчатой лестнице его составляющих: завершение праздничного пира, символизирующее неизбежность окончания всякой жизненной радости,→осеннее увядание природы как символ конца ее праздника→победа смертельной болезни над близким другом→и, наконец, апокалиптический конец земного существования, когда «род людской, как бред земной мечты, исчезнет сном» (с. 146). Подобно ударам мрачного колокола, каждую из пяти строф (аБаБввГд — ГдЕЕХ′) — соответственно наслаивающимся лирическим образам — завершает рефрен «кончается», резко выделенный метрикой (двухстопный ямб на фоне регулярного пятистопного) и фоникой (холостая рифма дактилической клаузулы). Эмоциональный тон этого рефрена по мере развития ассоциативного ряда изменяется: от чувства легкого сожаления и отрезвления через меланхолическую печаль к душевной скорби и боли, а затем к эмоциональному апогею — глубоко трагическому чувству.

Трагизм мироощущения, связанный с пониманием неизбежности смерти и даже предчувствием всеобщего конца, составляет одну из существенных черт поэтического мировосприятия сборника 1889 г. и, наряду с некоторыми другими явлениями, свидетельствует о становлении в творчестве Фофанова лирического героя.

Как известно, понятие лирического героя как наиболее полного и конденсированного выражения личности поэта, его лирической темы впервые было с определенностью сформулировано Ю. Тыняновым по отношению к поэзии А. Блока. Хотя этот термин широко используется литературоведами, его истолкование (содержание, основные контуры, отличия от других субъектных форм выражения авторского сознания) остается дискуссионным. Не выяснена еще в достаточной мере и эволюция лирического героя как категории поэтики.

В ходе изучения проблемы лирического героя исследователи выделяли в качестве определяющих его черт, во-первых, двойную функцию в лирическом повествовании: это «и носитель сознания, и предмет изображения», т. е. лирическая тема (Тынянов, 1929, с. 512; Гинзбург, 1974, с. 159; Корман, 1978, с. 48), во-вторых, определенность социально-исторического и эмоционально-психологического облика с его неповторимой индивидуальностью (Максимов, 1959; Корман, 1978, с. 48—78, 182; Бухштаб, 1974, с. 88), в-третьих, сочетание самонаблюдения и документальности с элементами вымысла (Роднянская, 1987, с. 185. Характерно при этом, что автор привлекает формулу М. М.

Пришвина: лирический герой — «это "я сотворенное"»). Отмечалось также, что отношение лирического героя к биографической личности поэта подобно отношению художественного типа к его житейскому прототипу, но что тем не менее лирический герой не может претендовать на ту же степень завершенности пластического образа именно в силу специфики лирического жанра (там же).

Что же касается генезиса лирического героя как категории поэтики, то Г. А. Гуковским, Д. Е. Максимовым, Л. Я. Гинзбург было установлено, что рождение его уходит своими корнями в романтическую апологию личности, признание самоценности и бесконечности ее внутреннего мира, которые были восприняты поэтическими наследниками романтиков. В работах этих и других исследователей формирование лирического героя связывается с поэзией Лермонтова, а дальнейшее развитие этой формы выражения авторского сознания усматривается более всего в лирике Некрасова, в какой-то степени Тютчева, но не признается в поэтике Фета (Корман, 1978, с. 48—97, 110, 113; Бухштаб, 1974, с. 88). По мнению Б. О. Кормана, авторское «я» Фета не становится лирическим героем прежде всего из-за принципиальной неопределенности фетовского лирического мира: «у него нет ни внешней, биографической, ни внутренней определенности, позволяющей говорить о нем как об известной личности» (Корман, 1978, с. 110). Другими словами, Фет только «воспроизводит картину сознания», почти не контролируемую волей и разумом: «поэзия Фета не удостаивает быть умной» (Скатов, 1973, с. 176).

С этой концепцией эволюции лирического героя полемизирует Л. К. Долгополов, исследуя в своей монографии поэзию рубежа веков. Автор объясняет успехами психологической прозы особый интерес последних десятилетий XIX в. к малым лирическим формам и говорит о рождении «нового эмоционально-психологического стиля поэзии», связанного с некоторой подменой социального начала эмоциональным, создающим «невидимый еще контекст лирического иносказания» (Долгополов, 1985, с. 101—102). Формирование лирического героя Долгополов считает закономерным процессом в развитии русской поэзии, прошедшим две главные стадии: 1) отчуждение лирического «я» от эмпирической биографии поэта (в творчестве не только Некрасова, Тютчева, но и Фета); 2) «новое их сращение, но уже на уровне художественной формы» (там же, с. 97).

Оставляя в стороне вопрос о степени художественного завершения лирического героя в поэзии Лермонтова, Некрасова, Тютчева, Фета и др., подчеркнем только две особенно важные для нашего исследования идеи Долгополова — об исторической эпохе конца XIX в. как времени активного «вызревания» лирического героя и о становлении этой категории в ходе преодоле-

ния постулатов романтической эстетики. По Долгополову, такие исходные положения романтизма, как исключительность, неординарность воспринимающего субъекта и противопоставленность внутренне совершенной личности несовершенному миру, были сняты, поскольку «поэтическая личность сама стала микроэлементом окружающего, показателем и носителем трагизма действительности и ее несовершенства» (там же, с. 103).

В свете сказанного вопрос об эволюции субъектных форм авторского сознания у Фофанова приобретает особую актуальность. Существенными чертами фофановского лирического героя становятся впечатлительная созерцательность, «ум сердца», расплывчатость и неясность душевных движений. Лирический герой Фофанова — суггестивный, зыбкий и «мерцающий» образ, безусловно, отражающий как импрессионистскую манеру поэта, так и его во многом романтическое умонастроение, раздвоенность рефлексирующего сознания и устремленность к иррациональному. Единство этого героя и истинная связь отдельных лирических миниатюр обнаруживаются лишь при обзоре всего сборника, когда выхваченные наугад эпизоды остродинамического творческого сознания, фиксирующие отдельные эмоционально-психические состояния, отрывочными штрихами создают некий общий контур очень эмоциональной, даже экзальтированной поэтической личности.

Лирический герой Фофанова хорошо осознает не только трагический разлад своих идеалов с действительностью, но и собственную трагическую раздвоенность, поскольку он носит в своей душе разом «небо и землю»:

Небеса мои там, где сиянье зари
Ночь слепая не смеет задуть и спугнуть,
Где воздвигнуты Правды святой алтари,
Вьется там мой излучистый путь.
А могила моя,— где безгрешный Христос
Проходил с грустной думой на светлом челе,
А страданья мои с ядом горя и слез
На оплаканной Богом земле (с. 2).

Мотив поэтического труда как смысла жизни, источника радости, оправдания своего существования для Фофанова является центральным. В поэтическом труде его лирический герой видит спасительную гармонию, противостоящую хаосу «земных тревог», «непокорной стихии заботы земной» (сонет «Лучезарные грезы кружат и плывут надо мной...»), он видит в ней спасительное прибежище «золотой вышины» над «мутным и злобным потоком» реальности («Из фантазий»), он свято верит в то, что «вещих арф волшебная струна дарит мечам прекрасные уроки» («Певцы любви — прекрасные певцы...»).

Действительная жизнь с ее «обманчивыми снами» слишком редко преподносит фофановскому герою радостные мгновения,

будь то ничем не омраченное наслаждение природой («В поле», «Нет, мне не жаль, что умер этот день...») или счастье разделенной любви, и их мимолетность только укрепляет его убеждение в том, что «восторг людей живет одно мгновенье, а грусть и скорбь — бессчетные века» («Меланхолия»). Главное же, в сознании лирического героя быстротечные минуты бытия могут померкнуть перед «прекрасным вымыслом пленительных картин»:

И в их сиянии потонет, померкая,
Моя действительность, как капля дождевая
В шумящем грохоте пучин (с. 192).

Истинное и полное счастье дает лирическому герою упоение творчеством, приобщение к «тайнам божества». Именно поэтому свое бегство в «лазоревые гроты... фантазий и причуд» он сравнивает с тем, «как после битв, исполнен дремы... в благоуханные гаремы спешит усталый падишах» («Блуждая в мире лжи и прозы...»), а всплеск самого глухого и безотрадного отчаяния связывает с утратой творческого начала («Отчаяние»).

Определенные контуры фофановского лирического героя легко опознавались современниками в самом Фофанове с его внешним видом «вдохновенного лунатика», по выражению И. И. Ясинского (1926, с. 177). Ср. также облик поэта, запечатленный в памяти И. А. Белоусова: «На одном из торжественных Пушкинских заседаний... Фофанов читал свои стихи. Он был в каком-то экзальтированном, возбужденном состоянии, движения его были нервны, голова... приподнята, и он был очень похож на портрет, который с него написал И. Е. Репин»* (Белоусов, 1928, с. 62). Сам И. Е. Репин, горячий поклонник таланта поэта и его близкий друг, был покорен им как типажем с первого знакомства: «Какой несомненный — типичный образ поэта... представлял собою Фофанов! Особенно ярка в нем была черта почти религиозного культа служения поэзии» («Дачница», 1912, № 1).

Несмотря на эту «узнаваемость», лирический герой Фофанова, безусловно, отчужден от эмпирической биографии поэта. Так, именно в годы перед выходом второго сборника его стихов устанавливается относительное благополучие Фофанова: успех дебютного сборника, согласие родителей невесты Л. К. Тупыловой на брак, женитьба поэта, регулярное (и немалое) жалованье от издателя А. С. Суворина, еще не обозначившиеся сложности со здоровьем (Воспоминания Л. К. Тупыловой, приводимые в мемуарах Измайлова, 1916, с. 461—465).

---

* Сохранились репродукции с этого портрета, но его местонахождение в настоящее время не известно.

Хотя отдельные штрихи биографии явно послужили отправной точкой его художественных образов — счастье разделенной любви («В очах у тебя я читаю любовь...»), религиозная настроенность жены («Моей богомолке»), рождение сына («Стансы сыну»), — не они дали толчок наиболее совершенным художественным созданиям фофановской лирики. В этом отношении, пожалуй, только стихотворение «Кончается!..», навеянное смертью отца Михаила Петровича Фофанова и посвященное его памяти, составляет исключение, и это лишний раз подчеркивает общую направленность умонастроения поэта.

В жизни же лирического героя Фофанова четко обозначаются этапы душевного созревания, связанные с мотивом разочарования, «обманчивых снов» и «утраченных грез», которые пока не имеют под собой ясно выраженной житейской почвы, но тем не менее с определенностью передают мироощущение поэта (стихотворения «Я помню дни весенних дум...», «Прежде и теперь», «Опять я вижу те аллеи...», «Лунный свет», «Рыдает и плачет тоскливая скрипка...» и др.). Хотя Фофанов, безусловно, наследует традицию изображения «наивной гармонии» «святой молодости» у романтиков (об этой лирической теме романтизма см., например: Манн, 1976, с. 27—28), он заметно углубляет традиционный мотив разочарования в умонастроении авторского «я». Фофановский лирический герой не просто осознает хрупкость и эфемерность светлых жизненных начал («Три блага»), но его «перегоревшая душа» (с. 18) томится безысходной «тоскою земли» (с. 103), скрывая «слезы над юностью падшей, над жизнью больной» (с. 131) и «страдая за родину», которая «осиротела, как вдова» (с. 18):

Что мне делать? И в сердце темно,
Точно жду я большую потерю,
И былое я проклял давно,
И в грядущее больше не верю
("Друг, мне больно... и сердце горит...»).

Герой Фофанова хорошо знаком с нуждой и несчастьем, которые он «узнает» по «бессилью труда», но и в нужде сохраняет чувство собственного достоинства и заботливое участие к женщине, с которой связан общей нелегкой судьбой:

Нам вьюга тропы заметала,
И ветер угрозы нам пел...
Ты молча и гордо страдала,
Я гордо и молча терпел
(«Стансы»).

«Любовь к несчастным и сирым» оценивается им как божественное начало, соединяющее «два мира» (с. 179).

Реальная действительность, где «бродит горе злое» (с. 106), где поэту «душно... и больно пресмыкаться» («Мир поэта»),

порождает глубокую драму безверия и бессилия, душевную опустошенность, так созвучную литературной атмосфере эпохи:

. . . . .О былом —
Ни вздоха, ни слезы. Как мрак, уныло
Грядущее...
Ни юности, ни радости не жалко...
Едва жужжит судьбы ленивой прялка,
Едва горят сердечные огни
(«Из монологов»).

Очень важен для решения вопроса о фофановском лирическом герое тот факт, что свою личную драму он осознает не как исключительность своей романтической натуры, а как драму поколения, отсюда у него возникает инклюзивное «мы»:

В годы сомненья, в годы ненастные,
Нам изменили мечты неизменные,
Мы загасили светильники ясные,
Мы расплескали елеи священные
(«Отче наш»).

О «наших днях» лирический герой размышляет с глубоким пессимизмом:

А что в них есть? Бессилье и тоска...
Не ведают, что рушат и что строят!..
А дни идут... На мертвое «вчера»
Воскресшее «сегодня» так похоже;
И те же сны, и тех же чувств игра,
И те же мы, и солнце в небе то же...
(«Стансы»).

Идея тотальной повторяемости бытия, всепронизывающей скуки плоской повседневности порой принимает вид тяжелого кошмара: так возникает образ самой страшной из могил — гнетущей реальности, населенной «больными призраками людей» и освещенной солнцем, блещущим, «как панихидная свеча» («Две могилы»). Тоскливая повторяемость «сонма докучных забот» (с. 121), банальность даже самых нежных признаний («Весеннею ночью бродил королевич...»), бесконечная вереница дней, которые «тянутся солнечной ночью» (с. 180),— это не просто вариации настроений «скорбных» поэтов 80-х гг. типа С. Фруга, С. Сафонова, Ф. Червинского, но и отзвуки философских идей о бесцельности мира, которая проявляется «в вечном возвращении одного и того же», по выражению старшего современника Фофанова Ницше.

В новом сборнике расширяются и углубляются уже знакомые фофановские мотивы.

По-прежнему большое место занимает пейзажная лирика, которой свойственны те же изменчивость и конкретность сиюминутного

минутных состояний, запечатленных авторским сознанием и сближающих Фофанова с Фетом. В построении лирического сюжета у Фофанова прослеживаются тютчевские традиции: в эмпирическом круговороте природных явлений художник пытается прозреть их тайный смысл. При этом в фофановской излюбленной атмосфере полумрака обычно угадывается вселенская грусть и меланхолия («Заря вечерняя, заря прощальная», «Меланхолия», «Вдали, как чуткий страж, почиет лес безмолвный...», «Серебряный вечер», «Я ехал, вечер догорал», «Прекрасна эта ночь с ее красой печальной» и др.). Почти всегда лирические образы материального мира изображены традиционно-поэтическими красками, с присущими Фофанову игрой светотени и приглушенным цветовым колоритом, например:

Сквозь мягкий полусвет тяжелого вагона
Мерцает гладь озер прозрачным серебром,
И пасмурная даль седого небосвода
Слезится мраком и дождем
("«В вагоне»).

В лучших стихах образы природы не просто передают поэтическое настроение, но сливаются с «гармоническими грезами» авторского сознания в целостное единство, и в этом Фофанов часто достигает высокого художественного совершенства:

И шире сердце распахнулось,
И ничего мечте не жаль...
И небо далью захлебнулось,
И потонула в небе даль
(«Яснее месяц светлоокий...»);

Навеяла ль печальная природа
Мне эту грусть, иль сам я грусть вдохнул
В ее черты — в сиянье небосвода,
В дыханье трав и леса смутный гул,
Я — сон ее, она ль мое виденье —
Мне все равно... Печаль ее близка...
(«Меланхолия»);

Мечтаю сумрачно, гляжу рассеянно,
Душа отзывчивей, сны суевернее.
И, как печаль моя, как дым, развеяна
Заря прощальная, заря вечерняя
(«Заря вечерняя, заря прощальная...», с. 168);

Вечернее небо, лазурные воды,
В лиловом тумане почившая даль,—
Все прелестью дышит любви и свободы,
Но в этом чарующем мире природы
Читаю, как в книге, свою же печаль (с. 113).

Ассоциативный ряд *мрак (сумрак) — грезы — мечта — поэтическое творчество,* очень активный в художественном мире Фофанова, уже на стилистическом уровне наводит на мысль

о том, что этот мир очень мало зависит от окружающей реальности, он почти полностью «сделан», нашепчен надломленной, «больной музой» поэта. Лирическая грусть Фофанова неизменно связана с глубоким осознанием иллюзорности счастливых мгновений жизни:

Нет, не зови меня! Нет, друг мой, не зови
Из мира светлых чар и царственной любви...
Я в сердце их взрастил, и напоил их кровью,
Я их люблю мучительной любовью (с. 50).

Дихотомия мечты и реальности в новом сборнике не просто присутствует, она становится ведущим лейтмотивом, объектом пристального поэтического исследования. В этом Фофанов уходит далеко от Фета, у которого связь лирики с миром не только не становится предметом размышлений, но, напротив, «принципиально игнорируется» (Корман, 1978, с. 112).

Декларируя полный разрыв поэтических грез и реальности, Фофанов резко противопоставляет «два мира»: «там» — «феи», «свет небес», «любовь и красота», исполненные «гармонических грез»; «здесь» — «борьба за призраки свободы», «стоны нищеты», «ряды развенчанных кумирен, потухшие безмолвно алтари», весь «злобный мир безумья и тревог» (с. 39). Антиномия мечты и действительности разрешается то как счастье обольщения («Нет, не зови меня», «Агония мотылька», «Блуждая в мире лжи и прозы», «От луны небесной, точно от лампады» и др.), то как горечь отрезвления («Прежде и теперь», «Я помню дни весенних дум», «Ты, муза снов, волшебница моя» и др.).

Ностальгия по цельному мироощущению порождает стилизацию под романтизм 20—30-х гг. Эффектный пейзаж, как будто взятый из «Финляндии» Е. А. Баратынского (1820) или из «Карелии» Ф. Н. Глинки (1830), лежит в основе стихотворения К. Фофанова «Я родом финн — и гордая свобода...». Все приметы родины в изображении Фофанова: «сумрачный гранит», «нахмуренная лазурь», «хохот вьюг, безумно музыкальный», «сосны узорчатая тень» — это глубинные истоки его «изнемогающей души», мятущейся, «как водопад полуночного края, как финских вод стесненная волна» (с. 165). Сюжет этого стихотворения, как и манера обрисовки лирического героя, сугубо традиционен: герой удачно задрапирован в демонический плащ и, как его другие предшественники, фатально противопоставлен обыденному миру.

Воспроизводя цельное мироощущение поэта-романтика, который в «слепом подлунном мире», «как царь, как гордый царь в изгнаньи, томится мощною душой», Фофанов рисует масштабную личность большой духовной силы («Мир поэта») и об-

ращается при этом к явной «ретростилистике» романтизма 20—30-х годов с ее преувеличенной экспрессивностью:

Он (поэт.— *Е. Т.*) любит солнце грез,
он ненавидит тьму,
Он хочет властвовать, он хочет наслаждаться,
Не покоряясь ничему.
Он хочет взмахом крыл разбить земные цепи...
(с. 171).

Как это обычно у Фофанова, «мир поэта» подчеркнуто иллюзорен и серафичен, отторгнут от реальной жизни и всецело определяется порывами творческого духа в запредельные высоты, «за вещественный предел», выражаясь словами фофановского предшественника А. К. Толстого, философско-эстетическая позиция которого была ему особенно близка (Ямпольский, 1986, с. 7).

Апофеозом романтического героя 20—30-х гг.— демонической личности, живущей сильными страстями и способной как к добру, так и ко злу,— стало написанное в ретроромантическом ключе стихотворение «Памяти Байрона». Размашистыми и точными мазками Фофанов создает художественно законченный психологический портрет поэтической личности Байрона,— осознанной через его лирического героя:

Роптал в нем демон, плакал бог!
Он сам себя понять не мог
И — жертва слабая страстей —
Он проклинал за страсть людей.
И, сам безумство, сам порок,
В других простить он их не мог! (с. 54).

В фофановской интерпретации «мятущегося» образа Байрона с ее мелодраматической экспрессивностью и напряженной патетикой легко угадывается хорошо знакомый, «мрачный и величественный», «статичный и обобщенный, как бы вневременной портрет героя» Байрона, с его гордой улыбкой, печальной и презрительной, и особо выразительным, «сверкающим взглядом» (Жирмунский, 1978, с. 125—127). В этой байронической стилизации взгляд лирического героя, который в качестве экспрессивного симптома душевных переживаний так много значил в романтической поэтике Байрона, у Фофанова не просто получает психологическое истолкование, но становится эмоциональной доминантой, кульминационным фокусом лирического живописания:

Гордися, мир! Он — лучший грех
Из всех грехов твоих! Из всех
Твоих мятущихся сынов
Во мглу задумчивых веков
Он горделивей и смелей
Глядит из вечности своей! (с. 55).

«Окаменевшие» байроновские эпитеты «мрачный» (gloomy), «суровый» (stern), «гордый», «надменный» (proud, haughtly, high), «задумчивый» (pensive) и т. п., в которых позднейшие исследователи усматривали эмоциональные лейтмотивы его лирики (см., например: Жирмунский, 1978, с. 138), Фофанов вплетает в словесную ткань своего стихотворения как наиболее существенные черты воссоздаваемого стиля. Ср. фофановские выражения «гневный взор», «гордый ум», «мрачные годы», «угрюм, властителен и горд», «везде он был самим собой, ревнивый, гневный иль больной» и др. В диалогическом контексте Фофанова «прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово» Байрона служит новой цели, так как его полифоническое звучание входило в творческий замысел поэта. Сохранение дистанции двух художественных манер (а именно это, как показал Бахтин (1982, с. 453), как раз и отличает стилизацию от подражания) создает ощущение читателем чужого воспроизводимого стиля. В связи с этим нельзя не заметить, что в стихотворении «Памяти Байрона», как, впрочем, и во многих других, написанных в ключе литературного отклика, явственно сказались широкая начитанность и тонкая интуиция Фофанова, представление об уровне поэтической и общей культуры которого, созданное современной ему критикой, было несправедливо заниженным и чрезмерно упрощенным.

Романтическая ретростилистика Фофанова имела и другое, сугубо камерное направление. Поэтическая мысль художника не обошла альбомную поэзию — широко распространенное явление литературного быта России прошлого века. Уже в дебютном сборнике были отражены фофановские экспромты и фрагментарные наброски, изначально предназначенные для домашних альбомов, в том числе еще юной гимназистки Л. К. Тупыловой.

Из сборника 1889 г. очень характерно стихотворение «В альбом N-ой»:

Пиши, дитя мое, пиши,
И выливай покорно в звуки
Впервые вспыхнувшие муки
Своей задумчивой души.
Пускай нестройна песнь твоя,
Пусть странен лепет твой невнятный,
Как лепет сонного ручья,
Журчащий в степи ароматной.

Не бойся бледных, робких строф:
Ты их набросишь не для света,—
Он не узнает нежных слов
Едва расцветшего поэта.
Но если другу их прочтешь,
Тебе внимать он будет жадно,
И ты под ритм стиха отрадно,
Как после слез, легко вздохнешь.
(с. 115).

Явственный мотив дилетантизма, разрабатываемый в этом стихотворении, сближает К. М. Фофанова с его старшим современником А. Н. Апухтиным, для поэзии которого камерная направленность была основной и который запальчиво декларировал свое противостояние литературному профессионализму

(понимая его, по всей вероятности, как ограничение творческой свободы идеологическими журнальными направлениями (Громов, 1986, с. 34)). Хотя своей основной интонацией А. Н. Апухтин избрал романс «как наиболее сгущенное и эмоциональное средство выражения условной поэтической действительности» (Ермилова, 1974, с. 108), высокую дань он отдал и угасающей альбомной поэзии. При этом если в более ранних стихах конца 50-х годов («В альбом», «Е. А. Хвостовой») он в ретроромантическом ключе рисует традиционные поэтические маски-образы пылкого поэта и его холодной возлюбленной, мольба к которой дарует ему вдохновение, то в более позднем (конец 60-х годов) и очень популярном стихотворении «Будущему читателю. В альбом О. А. К-ой» Апухтин передает свое осознание угасающей исповедально-интимной лирики: «Все струны порвались, но звук еще дрожит, И жертвенник погас, но дым еще струится» (Апухтин, с. 120).

Во времена Фофанова традиция ведения домашних альбомов, расцвет которой пришелся на 20—30-е гг. — золотой век культурного дворянства в отечественной истории, была уже достаточно устаревшей и к тому же в определенной степени опошленной привычками городского мещанского круга, куда она постепенно спустилась *. Поэтому приведенное выше фофановское стихотворение следует рассматривать как попытку стилизации литературно-бытовой атмосферы прошлого. Стилизация выражается в самом лирическом сюжете, проникнутом атмосферой изящного дилетантизма — поэзии для узкого круга знакомых и друзей, рассчитанной на «храм воспоминаний», в качестве которого выступали альбомы светских дам и молодых барышень. Образы стихотворения проникнуты стертыми, романтическими по происхождению сентенциями: несколько жеманный тон светского откровения вполне гармонирует с вульгаризованной романтической идеей творчества «для немногих», противопоставленного пустым суждениям толпы.

Интерес к альбомной поэзии, в 80-е годы XIX в. распространявшейся в самых широких, зачастую даже малообразованных кругах, объяснялся не только «взрывом» романтической поэтики в этот период (Ермилова, 1974, с. 58), но и самим характером времени, его «ностальгической» сущностью: для поколения 80-х гг. фрагментарность альбомных экспромтов в составе мозаичного «храма воспоминаний» и сентиментально-романтическая направленность интимно-исповедальной лирики выражали тоску по некоей целостности восприятия мира, его упорядоченности, первозданной свежести впечатлений, характерной для поэзии прошлого.

---

* Более подробно об эволюции альбомной традиции см.: Тарланов Е. З., 1987, с. 33—34, 46.

Романтическая эстетика отозвалась в поэзии К. Фофанова и еще одной своей стороной — иронией. С этой точки зрения особенно показательны его лирические стихотворения «Весеннею ночью бродил королевич...», «Блуждая в мире лжи и прозы...», а также поэма «Сказка весны». Насмешливо-скептический взгляд на мир в гейневском ключе оказался весьма актуальным в поэзии 80-х гг. с ее пафосом завершения очередного витка мирового процесса, пафосом исчерпанности бытия и последних страниц великой книги традиционной поэзии. Такой подход безжалостно перечеркивает даже свежесть первого признания «юного королевича»:

Суровые скалы молчали угрюмо,
А море сердито шумело:
— Все слышала это давно я когда-то
И все это мне надоело!..
И шепот влюбленных, и ропот несчастных,
И страсть, и людские желанья —
Лишь стих, повторенный от вечной поэмы,
Поэмы святой мирозданья! (с. 126).

В посвященной И. И. Ясинскому поэме «Сказка весны», которая впоследствии с незначительными разночтениями печаталась под названием «Старый дуб», авторская ирония смягчает напряженный драматизм философской притчи о мрачно-мудрой старости и восторженно-неразумной молодости.

Романтическую иронию Фофанова можно интерпретировать как своеобразную форму художественного освоения прозаической реальности. «Самоирония романтического сознания как бы контролирует мечту, спасая личность от пошлого самодовольства» (Руднева, 1988, с. 109). Фофанов не только декларирует свои «два мира», но и готов подтрунить над собой, став на точку зрения людей, не отрывающихся от реальности. Отсюда «сладостное» ощущение творческой свободы в изолированном мире «гармонических грез» лирический герой Фофанова оценивает как чувство «падишаха», сменяющего поле битвы на «благоуханные гаремы». Основы романтического конфликта — разлада мечты и действительности — как бы подтачиваются иронией, так как этот разлад осознается и получает в финале насмешливо-сниженную оценку, т. е. организующим стержнем образной системы стихотворения становится, по выражению Ю. Манна, ироническое остранение романтического конфликта (1976, с. 50).

В комплексе мотивов и образов, соотносимых с романтической традицией, нельзя не заметить также явственного тяготения Фофанова к мифу как форме духовной культуры народа. Известно, что интерес романтиков к мифу объяснялся их поисками национально-самобытных начал в культуре и повышенным вниманием к сфере иррационального, а потому загадочного

и таинственного. В условиях кризиса позитивизма и с углублением психологизма русской культуры в литературе конца XIX века этот интерес возрождается. Обращение к мифам на рубеже веков, возникшее на основе иррационализма, интуитивизма, пантеизма (Лотман, Минц, Мелетинский, 1982, т. II, с. 61), в фофановской литературной деятельности носило вполне естественный и закономерный характер, обусловленный особенностями его художественного мышления.

При этом мифологическая поэтика отнюдь не означала однообразия и однородности его художественных поисков: в фофановской лирической палитре идет попытка освоения мифологической поэтики различных генетических истоков.

С одной стороны, Фофанову близка мифология национально-фольклорного характера: языческие образы русалок и леших, лишь мелькнувшие в дебютном сборнике, сменяют Кощей, Яга-баба и те же русалки в «драматической сказке» повествовательного характера «Смерть Кощея» (сборник 1889 г., с. 197—251). Знакомый сказочный сюжет о спасении Иваном-царевичем прекрасной пленницы Кощея Бессмертного в духе гофмановского романтизма получает индивидуально-авторскую интерпретацию. Автор рисует прежде всего психологические портреты своих мифологических персонажей и как можно более сосредоточивает свое внимание на демоническом самоощущении Кощея Бессмертного. Как поэта кризисной, переходной эпохи Фофанова особо волнует психология умирания, рефлексия смерти как процесса.

С другой стороны, как и в самом начале творческого пути, поэта привлекает историко-культурная феноменология Библии (стихотворения «Небесный огонь», «Псалом CXXXII»). Традиционно осваиваемые экзотические культуры Востока и их символы: горный Сион, горячие пески, узорные пальмы, желтые воды Нила, гигантская Вавилонская башня, загадочные египетские сфинксы — находят свое эстетическое преломление в художественном пространстве фофановской лирики, в том числе и в фофановской экспозиции библейского мифопоэтического действа «небесного огня». Тревожившая автора тема всеразрушающей смерти решается им как тема божественной кары за «греховно-преступные» деяния обобщенных ветхозаветных образов Содома и Гоморры («Небесный огонь»).

Наконец, нельзя не сказать и о еще одном направлении мифопоэтических устремлений Фофанова, которое отразилось более всего в его лирических стихотворениях «В тихом храме», «Долго я Бога искал в городах и селениях шумных...», «Отче наш», «Ангел-хранитель» и др. Речь идет о продолжении Фофановым традиций русского романтизма, совершившего эстетическое открытие христианской мифологии. Новозаветные образы и христианская символика, и это было видно в первом

сборнике, особо привлекали поэта своим эстетически возвышенным характером. В новом лирическом сборнике авторское освоение этой мифопоэтики определяется духом христианской монотеистической доктрины о едином боге как носителе абсолютной благости, лишенном чувственной наглядности, и это обуславливает своеобразие эстетического мира стихотворения: для художника важна не пластика мифического образа, но эмоционально-психологическое его ощущение. Поэзия религиозного чувства с «разлитостью» и «размытостью» центральной мифологемы оказывается особенно близкой импрессионистской манере Фофанова. Типично в этом смысле стихотворение «В тихом храме»:

Все в храме безмолвно,—
Ни вздохов вокруг, ни молений.
Все свято и полно
Таинственных слов и видений.
Чуть брезжут лампады —
Последние искры во храме
И волны прохлады
В остывшем бегут фимиаме...
Бесшумный и кроткий
В молчании храм точно вырос.
За шаткой решеткой
Безмолвствует сумрачный клирос.
И тихою тайной
Разлился здесь Бог благодатный.

Незримый, случайный,
Как жизнь, как мечта необъятный.
Все в сердце безмолвно,—
Не ищет оно песнопений,
Но страстно и полно
Томится тоской впечатлений.
Чуть блещут в нем слезы —
Последние вспышки печали,
И смутные грезы,
Рассеявшись, вдаль убежали.
И тихою думой
Разлился в нем Бог благодатный,
Как вечность угрюмый,
Как жизнь, как мечта непонятный.
(с. 67—68)

В отличие от более ранних стихотворений, где христианская символика имела конкретно-чувственный характер, здесь психологизм и индивидуальная рефлексия в ситуации самоуглубленного одиночества преобладают над эпической объективностью мифического образа. Субъективное и объективное не разграничиваются рационально. Эстетическую значимость приобретает именно мифологическое мироощущение лирического героя, совершенно чуждое клерикально-теологического оттенка. Другими словами, в изображении Фофанова торжественная красота храма и его умиротворенная гармония влекут за собой невольное и бессознательное постижение божественного, идеального начала. И в этом фофановская эстетика предельно сближена с позицией В. А. Жуковского, высказанной устами его героя — поэта Васко-де-Кведедо из поэмы «Камоэнс»: «...Поэзия небесной религии сестра земная, светлый Маяк, самим создателем зажженный». Подобно Жуковскому, который в 1817 году писал: «Я бы каждое прекрасное чувство назвал богом» (цит. по: История русской литературы 19 в., 1970, с. 94), лирический герой Фофанова в своих поисках Бога напрасно обращается к небесной выси и к «деяньям природы разумным», он постигает его только в собственном чувстве сострадательной любви:

Долго я Бога искал — и провидел Его я однажды
В сердце своем, озаренном любовью к несчастным и сирым
(с. 179).

В обращении к конфессиональной тематике Фофанов не был одинок в русской поэзии своего времени. При этом если с Надсоном его роднил мотив мученичества и высокой жертвенности, то с поэтами иного, «чистого», направления его сближает эстетизация религиозного сознания (см., например, «Искушение» и «„Христос воскрес" поют во храме» Д. С. Мережковского; поэму «Севастьян-мученик», «Из Апокалипсиса» К[онстантина]. Р[оманова]. и др.).

Завершая разговор о второй книге стихов Фофанова, следует подчеркнуть особый характер выраженного в ней романтического умонастроения, который обозначил основные контуры фофановского лирического героя.

В болезненном интересе к проблеме угасания, конца, смерти, ограниченности отдельного существования, в постоянном внимании к антагонизму мечты и реальности, в трагическом ощущении земного бытия и необратимости времени проявилась особая направленность поэтического мира Фофанова, даже некоторая надрывность его «больной» музы. Психологический облик лирического героя Фофанова включал в себя духовный опыт некрасовской школы, что проявлялось не только в спонтанно прорывающихся демократических декларациях. Фофановский герой не скрывает своей тоскливой растерянности и бессилия перед «злобным миром» «лжи и прозы», «скорби и стыда». Автор совсем не настаивает на замкнутой самоценности своего эстетизма. Ср., например, позицию Фета, у которого соотношение поэзии с реальностью никогда не было предметом рефлексии и который демонстративно отворачивался от земных тревог: «Радость чуя, не хочу я ваших битв». Даже на самые возвышенные образы своих романтических грез лирический герой смотрит сквозь призму реальности, отталкиваясь от того, что изменить не в силах. Именно поэтому фофановский герой не ищет места ни среди «борцов за призраки свободы», ни среди «певцов борьбы, тоски и суеты». Вместе с тем лирический герой Фофанова, устремленный в возвышенный мир идеальной красоты, лелеет надежду на общественную значимость своих песен, на те «уроки гармонии», которые дают «мечам» «певцы любви — прекрасные певцы» (с. 122).

Тем самым фофановская муза отнюдь не порывает с реальностью, хотя и «несмело» ступает по ее «дэсчатому полу».

В целом же сборник 1889 года отразил явное расширение художественных горизонтов молодого поэта, оказавшегося в 1887—1889 гг. в центре литературной жизни Петербурга, его углубленное знакомство как с новейшими течениями отечественной поэзии, так и с новой западноевропейской поэтической

культурой. Хотя и не резко прямолинейно, преемственность межлитературных ценностей осуществлялась в лирике Фофанова и в романтической иронии в духе Гейне, и в определенных эстетических тенденциях, генетически связанных с поэтикой Бодлера, и в намеренно эстетизирующей ретроспекции по отношению к культурному прошлому (античность, средневековье) в духе парнасцев. Разумеется, все это не исключало самой тесной и органической связи Фофанова с традициями отечественной романтической поэзии.

Глава четвертая

ДУХОВНАЯ ДРАМА ПОКОЛЕНИЯ

(Сборник «Тени и тайны». СПб: Изд. М. В. Попова, 1892. 352 с.)

Ко времени выхода в свет третьей книги стихов К. Фофанов уже пользовался широкой известностью. «Слава жужжит, как пчела, жалит и вьется вокруг»,— с полным правом писал он о себе в этом сборнике (с. 68). Новый выпуск стихотворений Фофанова (265 текстов) демонстрирует авторское единство принципиальных художественных решений и вместе с тем новый и более зрелый этап его творческой эволюции.

Судя по предпосланному эпиграфу, излюбленная тема Фофанова — дихотомия мечты и реальности — осознается автором как лейтмотив сборника.

(Идеал:) К небу, свободный певец! О, к небу стремися проворней,
Вечно-бессмертное небо тебя увенчает цветами!

(Поэт:) Соки земные питают цветов сокровенные корни,—
Я же прикован к земле вечно земными цепями...

Ощущение «земных цепей» как корневой системы, питающей лирическое творчество, своеобразно и не случайно для Фофанова сочетается с названием сборника «Тени и тайны». Смысл заглавия раскрывается только в контексте всей книги.

Мысль, выраженная в эпиграфе, не была для Фофанова новой, но, предпосланная сборнику, она имела уже не только узкоэстетическое, но и социальное звучание: объектом изображения фофановской лирики становился интеллектуальный и нравственный облик поколения 80—90-х гг. Образ лирического героя Фофанова заметно усложняется и индивидуализируется: перед нами предстает мыслящий современник поэта — человек конца века со своими философскими, эстетическими, общественными взглядами, своеобразно трактующий исторические и литературные явления. Вместе с тем он остается легко узнаваемым героем Фофанова: та же волнующая бесконечность духовного мира, та же неясность и сиюминутность идеальных порывов, те же

неуловимые и мерцающие границы идейно-образного психологического рисунка.

Романтическая позиция автора — отправной пункт в изображении фофановской концепции творческой личности. Так, в традициях романтической поэтики разрабатываются коллизия одинокого героя и погрязшей в низменных заботах толпы, в который раз создающей ложного кумира («Когда волнуемый мятежными страстями...», «Пробуждение»), и мотив жгучего раскаяния за «роковые» ошибки «позорного» прошлого («Да, я безумен, нежный друг...»), и демонический образ «мятежного духа», искушающего героя «сладостным желанием» и томящего «ужасною тоской» («Падший ангел»). Энергическим гимном байроническому герою звучит стихотворение «К звонку». В нем «жизнь гордого» разворачивается в драматическую картину ипподромных скачек с участием горячего и гордого скакуна, который «властвует над жадною толпою, но чужд ее бессмысленных тревог»: «Он понял мир, но каждое мгновенье Растут в душе тяжелые сомненья, А жизнь полна препятствий на бегу...» (с. 186).

Философское истолкование сущности творческого процесса, основанное на шеллингианстве, пронизывает весь сборник. Неземная сущность поэтического творчества прокламируется уже в первом стихотворении книги, давшем ей название:

И тайны и тени рождаются вместе
И вместе чаруют мечтой непонятной...
Игра их живая резва и капризна,
Волнует и тешит мучительно сладко.
И смерть — колыбель им, и небо — отчизна,
И в бездне надзвездной их скрыта загадка.

Романтическое представление о поэзии как божественном откровении, блаженном отрешении свободной фантазии, так характерное для раннего Фофанова, бесконечно варьируется и в «Тенях и тайнах»: «Фантазия», «Вдохновение», «Мой храм», «Две жизни», «Послание к N», «Сонет» («В июньской мгле задумчивых ночей...») и многие др. Ср.: «Песни поэта — мечта, Жившая прежде в богах, перешедшая в звуки и чувства» («Из антологии»). Образ художника — творца высшей реальности, отрешенного от «земных сует отравы», раскрывается в стихотворениях «Художник», «Артист», «Л. Н. Толстому», «Я. П. Полонскому». С особым артистизмом эта сторона романтического восприятия отражена в «Nocturno» («Не мечты ли мне напели...») — вдохновенной и радостной феерии поэтической мечты, сливающейся с реальностью. Миг служения искусству и сотворения идеала, когда с душой поэта «роднятся добро и красота» (сюжет стихотворения «Была ль то песнь, рожденная мечтою...»), порыв к высокой цели составляют отправной пункт

в раскрытии лирического героя «Теней и тайн». Снедаемый ощущением тотальной дисгармонии бытия и тоской по идеалу, герой Фофанова всецело в духе классического романтизма (Иезуитова, т. 2, 1981, с. 129; Семенко, 1975, с. 100) ищет «духовную первооснову мира» в природе, поэтизируя ее как универсальное творческое начало. Лирическое сознание Фофанова как бы растворяется, подключаясь к бесконечной эволюции природы, «таинственной жрицы суеты»:

Рожденная из сонного эфира,
Бессмертная в бессмертии творца,
Она творит и мыслит без конца
(«Сонет», с. 132).

При этом с идеей романтического пантеизма у Фофанова нередко связано мистическое представление о вечном Духе как демиурге сущего (см. стихотворения «В хаосе девственной природы...», «Окна открыты; из темного сада...», «Чужое „я"»).

Корни такой натурфилософии лежат в воззрениях на природу иенских романтиков: «Природа и жизнь суть по Шеллингу непрерывное творчество, творя самих себя, они себя же себе сами открывают, они возвышаются в своем развитии со ступени на ступень, покамест не кончают миром культуры и человека» (Берковский, 1973, с. 24—25).

В целом же, несмотря на разнообразие и многочисленные вариации традиционных мотивов и образов, следует отметить явное перемещение романтической эстетики в новом сборнике Фофанова на второй план. Влюбленность в неземную и извечную красоту мира, постижение ее загадочной сущности — это в построении центрального образа лирического героя более всего традиционный фундамент, который служит отличительным знаком высокого духовного потенциала личности. Реальность, исполненная лжи и зла, и идиллическая греза с их полярными системами ценностей постоянно сосуществуют в художественном мире Фофанова как «два мира», «две жизни» (ср. хотя бы одноименные названия его стихотворений). Эта раздвоенность авторского мироощущения, разорванность его поэтической концепции мира обусловили смятенность и противоречивость лирического героя. Вместе с тем Фофанов выразил характерный для эпохи социопсихологический феномен мучительной рефлексии и метания личности в поисках, говоря словами Чехова из «Скучной истории», «общей идеи», способной одухотворить тягостное существование:

Горячею волной стучится кровь в виски,
Моя душа полна сомнений.
Клокочет в сердце желчь непонятой тоски
И горечь поздних сожалений.

Всю жизнь передо мной, как черную тетрадь,
Открыла судией недремлющая совесть,
И в бледном ужасе робею дочитать
Судьбой начертанную повесть...

... Как дерзко развенчал я светлую любовь,
Унизил помыслом нечистым вдохновенье,
Горю огнем стыда, хочу молиться вновь,
Ищу в созвучиях забвенья!
Но жизнь полнее слов, узка ей звуков ширь,—
Так тесен схимнику огромный монастырь,
Где бредит страсть и ропщет злоба.
И память все томит, как медленный псалтирь
У неоплаканного гроба! (с. 200).

Известна характеристика поколения 80—90-х гг., данная С. А. Андреевским, который писал о «рефлектирующей и мечтающей, галлюцинирующей, разрозненной и хаотической современной душе» (1902, с. 455), «содержание» которой, по его мнению, сумел выразить Случевский, но не Фофанов (там же, с. 446, 453—455). Однако этому суждению явно противоречит взятая в полном объеме лирика Фофанова (и более всего его сборник «Тени и тайны»), за традиционными романтическими формами которой критик не увидел ни пронизывающей лирическое сознание «боли времени», ни ростков новой эстетики.

Тягостная рефлексия, своеобразное и мучительное путешествие в глубь собственной души порождают у Фофанова тему двойничества, которая в соответствии с его общей импрессионистской поэтикой разрешается в туманных и расплывчатых образах «вечного призрака», «тени», «alter ego», «таинственного друга» и «двойника». Двойник в лирике Фофанова — это прежде всего «тоска и мука сердца» («Это ты?!»), олицетворенный дух сомнения («Я знаю гения... Со мною Он речи странные ведет...»), «горящее луной во мраке сердечном» неукротимое «око совести» («Все спят, а я один не сплю...»). Призрачный спутник представляется лирическому герою «таинственным и странным гостем», размышляя о котором («Кто он? Зачем, откуда он пришел? Куда ведет в тоске недоуменья?») герой осознает только одно: «Он от меня, от сердца так далек И вместе с тем так близок чрезвычайно» («Кто он?»).

Здесь, однако, нельзя не сказать, что некоторые художественные решения темы двойника у Фофанова носят явно подражательный характер. Так, стихотворение «Вечный призрак» является реминисценцией одной драматической сцены из «Фауста» Гете: как известно, в финале трагедии среди других «теней» появляется призрак Заботы и дан ее диалог с Фаустом (Гете, 1975, с. 288—293). По всей вероятности, с этим произведением К. Фофанов знакомился по переводу Н. А. Холодковского 1878 г., выдержавшему несколько изданий. Именно в нем немецкое «Sorge» переведено как «забота». Подобно гетевскому

образу, тень, по пятам преследующая фофановского героя, лишает его полнокровной радости существования, воплощая в себе идею всесокрушающего рока, неумолимой судьбы. Вместе с тем она свидетельствует об утрате тех «синтеза», «цельности», «свежести вдохновений», о которых как о прерогативах уходящей в прошлое романтической эстетики писал С. А. Андреевский (1902, с. 440).

В другом стихотворении Фофанова — «Alter ego» — явно прослеживается влияние Я. П. Полонского (стихотворение «Двойник» 1862 г.//Полонский, 1984, с. 139). Душевный разлом личности в обоих лирических произведениях интерпретируется как конфликт высокопоэтического, идеального начала (образ двойника) с духом сомнения и душевной усталости (лирический герой). Однако какое бы ни испытывал на себе воздействие Фофанов со стороны содержания, характер художественной пластики, стилистика, музыка стиха обнаруживают свои отличительные черты и создают несомненно фофановский образ — прозрачный и воздушный, мерцающий вдалеке и как будто близко, исполненный внутреннего движения и неуловимой гармонии, как бы стирающий границы реального и ирреального:

... А он манил к небесной дали,
Туда, где гас вечерний луч,
Туда, где звезды проступали...
Но я шепнул: уйди, не мучь!
Мой гость померк; печально странный,
Вдруг омрачился нежный взор,
И он исчез — как пар туманный,
Как вздох цветов благоуханный,
Как мимолетный метеор...

В пластике художественных образов Фофанова получила свое воплощение новая, развивающаяся эстетическая идея иррациональности, иллюзорности всякой красоты.

Как известно, вопрос о сущности прекрасного тесно связан с вопросом о природе искусства. В романтической эстетике, признающей интуитивные основы любого творчества, прекрасное имело трансцендентальную сущность, но проявлялось в реальных, чувственно осязаемых образах. Неоромантизм Фофанова представлял собою художественное воплощение несколько иных эстетических принципов, т. к. структура его лирических образов и сама его стилистика были подчинены идее субъективного сближения реального и ирреального. Ср. рассуждения немецкого философа Н. Гартмана, пытающегося примирить материалистическую и идеалистическую эстетику введением «ирреального» плана в искусстве, соответствующего «ирреальному» слою красоты (Гартман, 1958, с. 244—245). Эту особенность фофановской эстетики хорошо почувствовал С. А. Андре-

евский, когда писал о нем: «Фофанов — лунатик, взирающий на жизнь, как на загадочный призрак» (1902, с. 446).

Мотив иллюзорности искусства присутствовал уже у раннего Фофанова, однако лишь в «Тенях и тайнах» он стал не только более определенным и всеобъемлющим (как мотив иллюзорности всякой красоты), но и ведущим принципом, основой образности и стилистики всей лирики, и это было подчеркнуто уже заглавием. В открывающем сборник стихотворении утверждалась именно неземная, неуловимая и иллюзорная красота:

И тени, и тайны нам сердце тревожат
Загадкою вечной, как сон, неизвестной:
Что тайны подскажут, то тени умножат
И смертных обвеют печалью небесной (с. 3).

Согласно такой эстетике, достойно поэтизации прежде всего неуловимое и незавершенное, иллюзорное и мимолетное: тени, призраки, сны, видения, мгновения, ароматы, дуновения, дыхания и т. п. Из этой творческой посылки вырастает не только образность лирики Фофанова (в том числе лейтобраз сна, грезы, мечты и цементирующий образ лирического героя — мечтателя с «земными цепями»), но и сама структура художественной ткани его стихов. «Нервными узлами» этой ткани, вершинами ее экспрессии оказываются блеклые цвета, неясные звуки, слабые запахи, метафорические ряды и типичные сравнения с непременным участием тени, призрака, облака, дыма, дымки, тумана, мглы, пара, сна, грез и т. д. Ср.:

Забытая арфа висела в забытом чертоге...
И тени, печальные тени обманчивой дымкой
Над нею шуршали — и странен был шорох смущенный
(«Забытая арфа»);

И тайный призрак ночи южной
Глядит ревниво из куста —
Благоуханный и недужный,
Как обманувшая мечта...
(«Из старых снов»);

Если розы, росой ослезенные,
Сладко дышат в вечерней тени,—
Им не снятся ли тихие радуги
И весенние, теплые дни?
(«Если розы, росой ослезенные...»);

Посмотри, в кустах черемухи
Кто-то ходит у окна...
Это тень любви оплаканной
Или бледная весна?
(«В майских сумерках»);

Но эта тень — не тень моей души,
Но этот мрак — не мрак моей печали,
Он не волненье — тихий шлет покой,
Он, как цветы, бросает нам в тиши
Рой светлых снов
(«В сумерках весенних»).

Взятые нами наугад (ибо такие примеры бесчисленны) образы забытой арфы, южной ночи, сонных роз, весенних сумерек, а также изображение душевного движения героя объединены единым эстетическим замыслом создания некой полуреальной художественной модальности: все лексические и стилистические средства «работают» на создание неясных и смутных очертаний, бестелесной воздушности и неземной легкости объектов изображения.

Мотив иллюзорности красоты, проведенный в лирике Фофанова как эстетический принцип, безусловно, связан с новыми идейно-философскими и идейно-эстетическими течениями русской и европейской общественной мысли.

Идеи неоплатоников Шопенгауэра (и прежде всего, его идея искусства как паллиатива жизни, временного иррационального прибежища жизненных страданий) и Эд. Гартмана (который на основе признания иррациональности Вселенной разрабатывает этику пессимизма) активно пропагандировались и развивались в России как философами, так и поэтами того направления, которое получило название «чистого искусства»*.

Характерно, что в стихотворении «А. А. Фету» («Есть в природе бесконечной...») Фофанов определяет сущность поэзии Фета как «тайные мечты» «природы бесконечной», как «волшебного эфира тени и огни», рожденные «не от мира, но для мира» (с. 24). Этот образ запредельной красоты тесно смыкается с прозрениями философа и поэта В. Соловьева («...все видимое нами — только отблеск, только тени От незримого очами» — Соловьев, 1974, с. 93) и поэтическими декларациями другого философа и поэта Д. Н. Цертелева («...мир есть только знак условный В движеньи сущего... И каждое живое существо Есть только буква вечного глагола, Минутный отблеск дня его» — Цертелев, 1972, с. 214).

Эти философско-эстетические воззрения становятся основой творческого вдохновения лирического героя Фофанова:

Младенческий и сладостный восторг
Стесняет грудь... Слеза дрожит во взоре...
Счастливая! Бог грез ее исторг
Из родников растаявшего горя...
(«Вдохновение», с. 4);

---

* Ср., например, цикл стихов ровесника Фофанова К. Льдова, посвященный Я. М. Микешиной-Баумгартен (Льдов, 1972, с. 202—208).

Я в бездне звезд носился по эфирам
С толпою звезд, за сонмищем планет,
И видел я пленительные тайны
Бессмертного, божественного сна...
(«Была ль то песнь, рожденная мечтою...»).

«Тайные мечты», «тени и тайны», «божественные грезы», «пленительно-загадочные сны» — все эти амбивалентные фофановские образы подразумевают соприкосновение его поэзии с мистическими силами мирозданья. И в этом Фофанов выступает прямым предшественником русского символизма, ставящего себе целью интуитивно постичь в своих лирических образах некую Вечную идею мирового процесса.

Глубоко волнующий автора лейтмотив природы поэтического искусства разрабатывается в очень существенном для понимания концепции сборника стихотворении «Белая женщина», отразившем эстетические искания Фофанова в начале 90-х гг. В вещем и «чудном сне» лирического героя постижение идеи Прекрасного происходит через явившийся ему женский образ, к ногам которого фофановский герой поклялся сложить «любовь и прелесть бытия». В такой трактовке земного чувства Фофанов, как многие поэты рубежа веков, близок концепции любви Вл. Соловьева, в которой она сопряжена с постижением высшей сущности мира: земная любовь является необходимой прелюдией к философскому познанию гармонии Вселенной. Однако если представление о красоте в поэзии этого видного философа-идеалиста становится сугубо интеллектуализированным*, то образ «белой женщины» Фофанова несет в себе яркие черты романтической поэтики:

И вдруг, обвеян мглою серой,
Во мраке сонной тишины —
Новорожденною Венерой
Встал белый призрак из волны;
Под легким ветром развевалась
Его прозрачная фата,—
И жадным взорам открывалась
Эфирной тени нагота...
То образ женщины был стройной,—
Я видел блеск ея очей,
Подобный блеску степи знойной,
Подобный отблеску морей...
И с уст ея, как звук Эола,
Как вещий шепот божества,
Слетели райского глагола
Неизреченные слова... (с. 327—328).

Вместе с тем процитированное стихотворение является декларацией идеи Вечной Женственности как потусторонней сущ-

* См. его поэму «Три свидания» (Москва—Лондон—Египет. 1862—1875—1876) // Соловьев, 1974, с. 125—132.

ности. На трансцендентальный характер образа указывает и самый эпитет «белый» (призрак), имеющий в идиолекте поэта значение «сумеречный», «сопутствующий творческой мечте» («Полосы лунного света легли...»). В самой же «белой женщине» Фофановым напрямую предвосхищается образная система русского символизма.

В этом отношении показательно стихотворение-манифест одного из наиболее многообещающих, по мнению Брюсова, поэтов этого времени — рано умершего И. О. Лялечкина:

Прочь, бездушная действительность!..
Я хочу лучистых грез,
Мотыльков, веселых ласточек,
Белых ландышей и роз.
    Я хочу упиться чарами
    Смутных чувств и белых снов —
    При волшебном лунном трепете
    В царстве фей и соловьев!
Я хочу безмолвной музыкой,
Точно воздухом, дышать;
Уловить неуловимое,
Непостижное понять! (1972, с. 579).

Цитируемое стихотворение названо красноречиво и в духе времени «Символическим», что подчеркивает выраженный в нем порыв в идеальный мир трансцендентальной красоты. В самой его образной ткани, словаре и стилистике без труда можно усмотреть фофановское влияние (см., например, отражение в цветах, мотыльках, соловьях земных воплощений вечного эстетического начала). Образ «белого» («белые сны») как знака принадлежности к миру потусторонних озарений и иррациональных стихий был хорошо знаком и читателю и литератору тех лет. Показателен рассказ о литературных вечерах в Петербурге в воспоминаниях А. Руманова к 25-летию литературной деятельности Фофанова: «Центром интеллигентных верхов были... религиозно-философские собрания... Здесь Мережковский бредил *«белым* Иоанном» — «святым самодержцем», воплощающим идеи Царя и русского Бога... Здесь Розанов звал к *«белой* плоти», «еврейскому Христу», «неслияной святости». Здесь Волынский докладывал чудеса об иконе «Одигитрии». Здесь *«белая* диаволица» З. Гиппиус в антракте между двумя спорами о двух текстах твердила о своей бессмертной влюбленности в мистическое число 28... Тогда зародился и лиловый «Новый путь». В первой книжке новопутейцы провозгласили отцом всего этого шабаша К. М. Фофанова» («Биржевые ведомости», 1906 г., 1 августа, № 9419).

В контексте сказанного «Белая женщина» Фофанова выступает как некая персонификация мирового эстетического начала, познаваемого в религиозном экстазе, как ясно очерченный

образ Красоты. Если до этого Прекрасное представлялось поэту родом умозрительной абстракции, противостоящей земной юдоли (ср. астральный фофановский образ), то теперь оно реализуется в образе призрачной, воздушно-легкой женщины,— говоря словами В. Соловьева, «Жены, облеченной в Солнце». «Чудный сон» лирического героя о неземной «эфирной тени» под «прозрачною фатой» воплощает субъективно-идеалистические идеи конца века об иллюзорности Прекрасного. Благодаря женскому образу эта эстетическая платформа оказалась в сборнике «Тени и тайны» включенной в интеллектуальный и психологический портрет героя Фофанова как существенно важный аспект его мировоззрения.

Дальнейшее развитие получает в «Тенях и тайнах» уже звучавшая в лирике Фофанова дисгармоничная нота обманчивости прекрасного:

Обманули меня соловьи,
Обманули румяные зори,
Обманули улыбки твои,
Промелькнувшие в ласковом взоре
(«Обманули меня соловьи...»);

Не пой с безумной жаждой славы
При встрече розовой весны, —
Полны губительной отравы
Ее пленительные сны
(«Не пой с безумной жаждой славы...»,
с. 345);

Гляжу и слушаю я, ночь не понимая,—
Она передо мной, как дева восковая...
Я ложью жизни полн, она собою лжива
(«Перед взором ночи...», с. 57).

Прежде обольстительная и игривая, «лукавая мечта» у Фофанова становится «мечтой-обманщицей», призванной «скрасить жизнь красою лицемерной» («Мечта, с. 61). «Где счастие мое? Ты дерзко мне лгала!» — обвиняет лирический герой свою «задумчивую и ласковую» Музу («Счастье», с. 210). И, наконец, настоящим приговором романтической, идеальной поэзии звучит фофановский начальный стих «Поэты лгут, как жизнь» (с. 263).

Несмотря на генетические корни этих отзвуков эстетического имморализма в лирике Бодлера, в художественном сознании Фофанова мысль о лживости поэтической мечты была органической: она имела свою систему связей в его «выдуманном» романтизме, поскольку была естественным порождением его концептуально-эстетических идей самообольщения «благоуханными гаремами» грез — с одной стороны, и иллюзорности, иррациональности прекрасного — с другой.

Мотивы лживой и бездумной красоты хотя и разрабатывались в целом ряде стихотворений Фофанова, все же не стали основополагающими в поэтике «Теней и тайн». Однако они сами по себе очень важны, ибо отразили как смятенность лирического героя кризисной эпохи и противоречивость эстетических взглядов Фофанова, так и предвосхищение им «своеобразной «эстетики диссонанса», необходимой для воплощения мировой дисгармонии и впоследствии широко использованной различными течениями модернистского искусства» (Тагер, 1968, с. 194).

Ощущение «земных корней» из всей лирики Фофанова сильней всего пронизывает его сборник «Тени и тайны». Тяжелые размышления лирического героя о судьбе поэта и самой поэзии «зияющими пучинами сумрака и зла» воплощены в «грозном сне» о том, как поднявшиеся из этих «пучин» «коршуны голодные» «расклевали уста... очи и сосцы» его Музы («В эту ночь мне снилось чудное и грозное...»). В этой зловещей аллегории воплощен фофановский ужас «разъятия прекрасного», разрушения самой идеи искусства в прагматическом мире реальности — то, что несколько позже Вл. Кранихфельд назовет его «испугом к жизни, под впечатлением которого прошло у нас кошмарное существование целого поколения» (1911, с. 317).

Лирический герой Фофанова, «слабый человек, скованный землею» (с. 6),— человек своего времени. Это личность смятенная и непредсказуемая, порой демоническая и всегда противоречивая. Как и Случевский, Фофанов может быть назван поэтом противоречий, но если Мефистофель или «односторонний человек» Случевского видят их, как правило, в сфере социальной или социально-психологической, то противоречия фофановского мира скрыты в интимной глубине индивидуального сознания. Утратив цельность мировосприятия (как это было свойственно его поколению), герой Фофанова движим мучительным поиском своей личности, осколками разбросанной по «океану бытия», и обретение ее для него тождественно познанию идеальной красоты и гармонии мира. Этим духом неукротимого поиска фофановское видение мира отлично от поэтического мировоззрения Случевского, более остраненного и аналитического.

Двойственность и разорванность тревожного сознания Фофанова, включенного во Вселенную, проявляется и в своеобразном расслоении сборника «Тени и тайны» на две тематические сферы — «высшую» (серафическая мечта) и «нижнюю» (плоская повседневность). Мотивы «скуки жизни» — taedium vitae, всеобщей, вселенской банальности, наметившиеся еще в сборнике 1889 года (именно они создали лирического героя поэта как лицо трагическое), еще более усиливаются и усложняются в «Тенях и тайнах».

Образ скуки и банальности как исчерпывающего содержания повседневного бытия зародился в недрах классического французского реализма (творчество Г. Флобера) и был полемически заостренной реакцией — как и искусство современников Флобера, парнасцев — на удушающе-самодовольную мещанскую действительность Второй империи. Письма Флобера этого периода полны сарказма и отвращения к буржуазной стандартизации духовной жизни, олицетворяющейся для него в образе вареной говядины как типичной мещанской трапезы (ср.: «Беранже — этакая вареная говядина современной поэзии: всем доступно, и все находят это вкусным» — письмо Луизе Коле, декабрь 1847). «Прошли те времена,— пишет Флобер Э. Шевалье в письме от 21 сентября 1841 года,— когда небеса и земля сочетались в величественном соитии. Солнце бледнеет и луна блекнет рядом с газовыми рожками. Всякий день какое-нибудь светило уходит: вчера это был бог, ныне — любовь, завтра — искусство. Через сто лет, а может, через год всему великому, всему прекрасному, словом, всему, что есть поэт, придется от безделья перерезать себе горло...» (Флобер, 1984, с. 117, с. 40).

Антитезой шествию буржуазной цивилизации, утратившей прежние республиканско-демократические идеалы, и явилось во французской литературе бегство парнасцев, как и Флобера, в мир идеальной красоты, ассоциирующейся у них, главным образом, с античностью и древним Востоком*.

Ситуация в России 1880—1890-х гг. была сходна с французской 1840—1850-х гг. и тем, что агрессивная буржуазность уже попирала идеалы революционного народничества. Крах демократического воззрения на общественную жизнь приводил думающего читателя к мысли о бесцельности исторического процесса, тщетности существования, не озаренного никакой высшей идеей. Само понятие скуки жизни и всеобщей банальности стало констатацией духовного тупика и одновременно — пассивным, но жгучим протестом против обывательского прозябания.

Давящую «мертвым гнетом» заурядность остро чувствовал, например, К. Случевский, который назвал «духовной полночью» время своего поколения, живущего «осколками чуждых мнений», «созданьями не своего ума» (Случевский, 1988, с. 14—15, 45).

Грандиозную панораму обывательского прозябания бездуховных «людей пользы» разворачивает Фофанов в стихотво-

---

* Ср. характерное в этом плане замечание Флобера в одном из писем к М. Дюкану: «Решительно я жил в Риме во времена Цезаря или Нерона... только там есть воздух, причем воздух поэтический» (Флобер, 1984, с. 70).

рении «Суета сует». В круговороте мелочной жизненной суеты, лишенной высоких ориентиров, даже смерть является лишь незначительным эпизодом.

И только там, в немой тени кладбища,
В толпе крестов бесчисленных могил
Еще одно беспечное жилище
Прибавится... Но скажут ли: «Он жил!»
(с. 125).

Если в «Суете сует» изображена, так сказать, бытовая ипостась банальности жизни, то в большинстве других стихотворений сборника она подана уже на вселенско-философском уровне, порою как эсхатологическая идея:

— Отчего так звезды эти
Улыбаются умно?
— Оттого, что все на свете
Пригляделось им давно
(«Отчего так звезды эти...»);

Унылый день! — похожий, как близнец,
На прежние — и так же важно скучен,
И так же тих для памяти сердец,
Как вечность стар, как опыт однозвучен.
(«Родился день, как поздняя любовь»);

На земле все грустно иль смешно
Не любить нам страстно и глубоко;
Небеса осмеяны давно,
А земля поругана жестоко.
Мир погиб в зачатьи роковом,
Смерть его таилася в рожденьи.
Он живет в безумии слепом
И умрет, безумствуя, на тленье
(«На земле все грустно иль смешно...»).

«Все тот же мир, все тот же свет» в своем движении обновляется только надеждами («Два странника», с. 18), но и те на поверку оказываются повторяющимися:

Ах, экономна мудрость бытия:
Все новое в ней шьется из старья!
(«Дума в Царском Селе», с. 81).

Герой Фофанова, как и окружающий его мир, глубоко пессимистичен, ибо заключен в тюрьму обывательской серости: ему грустно, оттого что его «незримые крылья» «трепещут, но тщетно: подняться не могут!» («Мне грустно», с. 323); его сердцу вещает о какой-то «тайной жертве» вселенская печаль, пронизывающая деревенские «тоскливые песни», «леса и лощины» («Отчего на селе эти песни тоскливые...», с. 121), а в круговороте предательств и горя единственно неизменной пред-

ставляется ему только грядущая смерть («Я суеверному волненью...», с. 145). Всемирная история — совершенно по-надсоновски! — предстает лишь летописью торжества зла:

Что-то будет у нас впереди и куда нам идти?
...Мир так много страдал, человечество плакало много,
И с безумьем во взоре, с тоскою на трудном пути
В бледных призраках сердца искало то правду, то бога.
Низвергалися царства, и вновь созидались они,
Создавались кумиры и в прах низвергалися снова,
И ответа просил у судьбы,— но судьба молчалива.
Мир из бездны вставал, колебался над бездною вновь...
И распятая правда, сожженная злобой любовь
Вознеслись маяками — и блещут над бездной пугливо
(«Что-то будет у нас впереди...», с. 22).

В мире зла и торжествующей банальности единственным смыслом и целью существования индивидуальности становится сама способность мыслить, и хотя сферы приложения мысли в мире Фофанова исчерпаны, смерть, прерывающая течение мысли, вносит в душу героя оцепеняющий ужас («Элегия»). Постоянное ощущение пошлости бытия отравляет свежесть восприятия мира фофановским героем и одновременно конституирует его духовное «я». Тоскливая тривиальность реальной действительности вступает в неразрешимый конфликт с прорывающимся «страстным» желанием жизни («Весной запахло», с. 179).

Любовь и вдохновение, наполненные благоухающими иллюзиями, входят в лирическое сознание героя, как правило, лишь в качестве воспоминания былого («Пепел», «Усталое сердце не жаждет...», «Тогда звучней была волна», «Старые бумаги вновь перебирая...», «В дни юности резвой...», «Осень» и многие др.). Настоящее же исполнено душевной усталости, неизбывного одиночества, трагически позднего покаяния («Без слез я погибал, угрюм и опечален», «Еще дрожит последняя слеза», «Грудь моя болит...», «Роптать и мыслить, мыслить и роптать...»). Романтическое мировосприятие как бы ограничено во временном протяжении лирическим настоящим, где «только пепел потухших грез» (с. 165).

Собственно говоря, духовная история фофановской личности — это предопределенное свыше непрестанное бегство от тривиального и пошлого существования, настигающего ее во мраке безверия и тоски по утраченным высшим ценностям бытия. Это бегство во мраке освещают только фофановские звезды — символы вечной красоты, которые безучастно наблюдают разыгрывающийся на земле фарс истории.

Трансцендентальная грусть, выражающая извечную направленность бытия к небытию, навевает лирическому герою свою песнь, в которой «мечтам все ярко и все ново» (с. 20). Извеч-

ная банальность и новизна сливаются воедино, и картина становится еще мрачнее. Поэтому призыв к идеальной красоте дать сил выстоять в окружающей бездуховности обращается у лирического героя в тягостно-надломленный стон:

Ободри меня, подыми меня,
Исцели меня и наставь на путь;
Я не верю в блеск золотого дня,
И от тайных мук надорвалась грудь.
Годы юные я растратил сам,
Не жалеючи, на степях мирских,
Потускнел, померк мой волшебный храм,
Отцвели цветы ясных грез моих...
Словно тень бреду заодно с толпой...
Исцели меня, подыми меня!
Дай мне тешиться роковой борьбой,
Дай мне верить в блеск золотого дня! (с. 288).

В целом же мотив вселенской банальности выразил грандиозную по усилию, но тем не менее бесплодную попытку лирического героя вырваться из окружающей самодостаточной серости заурядного существования. Можно сказать, что в поэтике Фофанова этот мотив приобретает черты философско-эстетической категории всеобщности с отрицательным оценочным знаком.

В историческом контексте эпохи тот же мотив носит более выраженный социально-этический характер и прочерчивает связи Фофанова со многими его современниками. Так, например, В. М. Гаршин в аллегории «Attalea princeps» и в рассказе «Красный цветок», по сути дела, изобразил духовный путь лирического героя Фофанова — одного из тех, кого, как и самого Гаршина и его предшественников — народников, «вспоили народные слезы» (по выражению Фофанова). Напротив, писатели-бытописцы типа К. С. Баранцевича не ставили перед собой задачи показать нравственное сопротивление среде и выступали апологетами мира маленького человека, лишенного высоких устремлений. «Герои Баранцевича,— пишет по этому поводу А. Б. Муратов,— предстают как люди, придавленные житейскими обстоятельствами. Они не живут, а тянут лямку будничной, скучной жизни, жалуются и терзаются одиночеством, порожденным сознанием своей беззащитности перед мрачной и суровой действительностью. Баранцевич — бескрылый наблюдатель жизни, подавленный ее тяжестью, ее „мутью"» (1983, с. 46—47).

Новые эстетические идеи в сборнике «Тени и тайны» концентрируются также в обусловленной бессмысленностью индивидуального существования попытке Фофанова дать экзистенциальную интерпретацию бытия. Он ищет целостности в мире эмоциональной памяти: единая грусть пронизывает не только

микрокосм, но и макрокосм действительности, о «мире печальном» лирическому герою «шепчет какой-то незримый, таинственный демон» («Мне грустно...»). Действительность, воздух которой «удушлив, как в склепе», приобретает в его восприятии нелепую форму кузницы, где куют «вековечные цепи» люди, равнодушные к красоте жизни:

И не тешат работников взоры
В окна мирно глядящие ивы,
Яркой зыбью дрожащие нивы...
Это кузница — мир!
(«Кузница»).

В своей экзистенциальной концепции мира Фофанов пытается представить его единым в разрушении и созидании, жизни и смерти; реальные же события в нем играют роль лишь постольку, поскольку показывают неизбежность этого процесса. Сама история — сила, абсолютно безразличная к судьбам людей, их печальной и мрачной жизни:

Вечность седая сидит на обломке гранита,
Рубищем ветхим и бедным стыдливо прикрыта,—
Грустно сидит и сквозь думы тяжелые стонет;
А под ногами ее — жизнь народов кипит и волнуется шумно....
Вечность, ропща, год за годом неслышно хоронит,
Жизнь разрушает и вновь созидает ее многодумно...
(«Вечность седая...»).

Естественным следствием глубокого пессимизма у Фофанова становится все большее обострение внимания к «промежуточным состояниям» между бытием и небытием. Художественные решения этого мотива в «Тенях и тайнах» связаны не только с углублением психологизма и усвоением уроков эстетики русского реалистического романа*, но и с элементами модернистской эстетики. В фофановских лирических образах болезни и смерти дисгармония эстетического и эмоционального (точнее, категорий прекрасного и ужасного) выдвигается на передний план, выступая, можно сказать, их общим принципом. Так, в «Умирающей невесте» мотив смертельной болезни разрешается как эстетизация больного бреда умирающей девушки о церковном венчании, в другой лирической миниатюре — «Я грезил, что умер,— ни плача, ни стона...» — образ смерти подается как самоценная эстетическая сущность в намеренном отрешении от этических категорий добра и зла. Идейно-эстетический за-

* См. наблюдения Е. В. Ермиловой по поводу характерной четкой детали в разработке мотива смерти у поэтов — современников Фофанова и о влиянии на них в этом отношении прозы Л. Толстого (1974, с. 74).

мысел «Агонии» реализуется как художественное воплощение остроты неопределенных ощущений, направленных в сферу подсознательного:

Его агония мучительна была...
В устах смолкал последних жалоб звук,
И сердце ужасов просило!
Как в дикой радости непобедимых сил,
Он в ужасах восторги находил,—
И страх томил, как наслажденье (с. 307).

Размытые границы противоположных эмоций здесь выступают неким отзвуком эстетического имморализма с его размытыми критериями добра и зла.

Типичный эскиз лирического героя представляет собой стихотворение «Смерть уступила гневной жизни...». Герой, находящийся в трагически пограничном состоянии между жизнью и смертью, явью и бредом, переживает озарение: он с горечью осознает, что время его уже ушло, что «в мире» он «чужой и лишний» (с. 137). Общая глубоко пессимистическая тональность стихотворения, его проникновенный лиризм придают конкретно-психологические черты фофановскому герою.

Интересно разрешается соотношение жизни и «нежизни» в стихотворениях Фофанова, философски освещающих эту тему. Анализируя его прекрасное стихотворение «Морозной ночью», Е. В. Ермилова совершенно справедливо отмечает как художественное достижение поэта диалектически противоречивое единство отношений природы и человеческой жизни, изображенное в образах несущегося поезда и неподвижного зимнего пейзажа: «Поезд дан, с одной стороны, как торжествующая стихия жизни, ему противопоставлен «безжизненный путь», «помертвелый узор» зимних деревьев. С другой стороны, столь же убедительно и обратное противопоставление: поезд — тюрьма и деревья, таящие в себе жизнь» (Ермилова, 1974, с. 105). Однако, как нам представляется, содержание этого стихотворения не исчерпывается только диалектикой такого сопоставления образов. Из этой диалектики вырастает мысль о глубинной сущности жизни: это не столько внешнее движение, сколько потенциальная способность к неограниченному развитию (ср. важную фофановскую деталь «жизнь как весну в себе тая», с. 223), и с этой точки зрения «тепло и дым» «людской тюрьмы» достаточно иллюзорны. Наше более широкое толкование смысла стихотворения подтверждается и возникающими в «Тенях и тайнах» межтекстовыми связями.

В этом отношении важна своеобразная стихотворная аллегория «Камень и зодчий», в котором прямо декларируется тотально-бессмысленный характер человеческой деятельности (а значит, и существования). Обращаясь к «Ваятелю вселен-

ной» как к единственному зодчему красоты и вообще жизни, Фофанов восклицает:

Тщетно, Всесильный, Тебе подражает бессилье
Смертных и слабых!.. Завистливы очи,
Горды и смелы познанья холодные крылья...
...Долог упорный их труд воли железной,
Скуден и жалок их пламень.
Что ж громоздят они камень на камень:
Мертвые формы мертвы в красоте бесполезной! (с. 269).

По мысли поэта, сотворенная «Зодчим бессмертным» вселенная принципиально недоступна жалкому интеллекту смертных, а их рукотворный «мертвый» мир — средоточие «зависти, злобы, измены, печали и страха». Этот взгляд на человеческое существование полемичен по отношению к ортодоксальному христианству*, поскольку отражает сомнения в справедливости божественного промысла, создавшего разум.

Крамольное сомнение в божественном совершенстве мироустройства варьируется и в размышлениях лирического героя о собственной смерти и будущем человечества в стихотворении «Метеор»:

...Низринется в хаос ничтожный шар земли.
Недолго черпать жизнь из пиршественной чаши,
И скоро ты пройдешь, как тысячи прошли!
Ужели все мелькнет, как искра метеора?
К чему ж тогда любовь и чистые сердца,
Величье славных дел и горький стыд позора?!
Мне страшно за себя — и больно за творца (с. 292).

Таким образом, в конечном счете перед нами та же философско-эстетическая идея закрытости исторического процесса и предопределенности личностного существования как проявления банальности вселенского масштаба.

Тот же угол зрения на проблемы личного существования определяет и художественное решение мотива мирового безумия в стихотворении «Ходжа» с подзаголовком «восточная легенда». Условно-восточная обстановка (реалии мусульманского быта отчего-то помещены в Монголию) здесь является удобной формой иносказания на основе романтической иронии о современной окружающей жизни (вполне возможно, что не без влияния аллегорически-литературного Китая в «Китайском императоре» Гейне). Идея безумия человеческого рода здесь у Фофанова выражена наивно и прямолинейно, но в духовной гибели мудреца, проклявшего разум, поэту видится судьба мыслящей личности в современном алогичном мире.

---

* Известно, что после Фомы Аквинского признанным богословским положением стала оптимистическая интерпретация разума как инструмента познания божественного совершенства.

Хотя пафосом поиска идеала пронизана бóльшая часть стихотворений Фофанова, в его ойкумене идеал обречен на недостижимость (см., например, стихотворения «Живем, волнуемся, а после...», «Ранний мотылек», «Есть ли, друг, в подлунном мире...», «Задумчиво на звезды мы смотрели...» и др.). Именно это порождает у фофановских героев чувство неуверенности и одиночества во Вселенной. Масштабность Прекрасного, которое может поведать «все, чем в своих волнениях богата вселенская судьба», вызывает у них священный трепет и чувство разобщенности:

И долго мы в ту ночь грустили тайно,
Страшила нас любовь,
Как будто мы сошлись на миг случайно,
Чтоб разойтися вновь...
(«Задумчиво на звезды мы смотрели...»).

При этом Прекрасное у Фофанова зачастую приобретает еще одну важную черту — безразличие, олимпийское равнодушие к судьбам стремящихся к нему в низменной суете людей. Можно сказать, что оппозиция «заурядная обыденность — стихия имманентно-прекрасного» реализуется через утверждение отрешенности красоты от земной жизни и земных страданий — в духе кантовского учения о бесполезности ее для практической действительности и идей Шопенгауэра, о которых шла речь выше*. Характерно, что в русле этой эстетики явную трансформацию претерпевает астральный лирический лейтобраз. Из символа Красоты, Добра и Истины, которыми звезды выступали в дебютном сборнике, они становятся «безмятежными огнями», символами равнодушной Красоты:

И знаю я, что им никто
Послать проклятье не посмеет
За то, что вечны, и за то,
Что яркий пламень их не греет
(«На темном небе звезды ночи...», с. 272).

Состояние одиночества, которое постоянно испытывает герой Фофанова, обостряет не только его устремленность к идеалу (см., например, стихотворение «Еврейка»), но и его чувство лжи в окружающем мире, и оно настолько предопределено, что ни природа, ни действительность не в состоянии его заглушить («Перед взором ночи»).

Как показатели кризисного неблагополучия одиночество и изоляция от мира были в высшей степени присущи духовной жизни человека 80—90-х гг., и это остро чувствовал Фофанов.

---

* Известно, что активную пропаганду идеалистической эстетики осуществлял близкий Фофанову журнал «Северный вестник», особенно с 1891 г., когда во главе его встали Л. Я. Гуревич и А. Волынский.

Одиночество как категорию поэтики рубежа веков нельзя отождествлять с одиночеством традиционно-романтического героя, например, Гофмана или Вл. Одоевского. Противопоставленный обывательской толпе романтический герой несет в себе эстетический идеал, достигнутый им в результате напряженного интеллектуального труда, и отрицает филистерское общество во имя этого идеала. Герой конца века не несет этого идеала в себе, поскольку в рамках его жизни идеал недостижим. Кроме того, в самый внутренний мир человека эпохи модернизма проникает ощущение вселенской банальности, так как, в отличие от традиционно-романтической личности, стоящей вне пошлой действительности, он оказывается включенным в эту действительность, на бегство от которой уходят все его духовные силы*. В такой ситуации его поиски красоты принципиально бесплодны, и в реальной жизни поэтому он вынужден довольствоваться суррогатами и миражами. Именно так можно объяснить то, что Е. В. Ермилова называет «выдуманностью» фофановского романтизма (1974, с. 99).

Отсутствие какого-либо посюстороннего идеала отличает лирического героя этого времени, с одной стороны, от типичного романтика, с другой — от героев младших символистов, верующих в обновление человечества на основе вечной красоты.

Внутренний мир лирического героя Фофанова отличается также иным типом трагизма, чем у романтиков. Трагизм этот можно назвать экзистенциальным, или вселенским, в отличие от социального трагизма романтических героев, который обусловлен неразрешимостью их конфликта с социумом — романтического процесса отчуждения центрального героя (об этом см.: Манн, 1976, с. 136 и след.). Идеал фофановской личности, имеющей более всего эстетическое содержание, соотносим не только с кризисом социума, но и с космосом в целом, и в этом фофановское мироощущение во многом родственно тютчевскому:

Слышу я из темной бездны
Звуки нежных мандолин;
Всех чаруют эти звуки,
Только плачу я один...
...Только я один рыдаю,
Бездну с песнями тая,—
Потому что в *бездне сердца* (курсив мой. — *Е. Т.*)
Слышу вопли бытия

(«Слышу я из темной бездны...», с. 335).

* В этом отношении показательна оценка «поэта наших дней», данная современником Фофанова С. Сафоновым:

Он не пророк, о нет! Напрасно от поэта
Доверчивая чернь ждала бы вещих слов.
Он так же духом нищ и так же жаждет света,
Как в немощной толпе последний из рабов (1972, с. 518).

Пессимистическое мироощущение — главная и определяющая тональность сборника «Тени и тайны»». Однако было бы неправомерно отождествлять общее поэтическое восприятие мира с сиюминутным настроением лирического переживания. Настроение фофановского лирического героя так же живо и причудливо динамично, как и образная палитра художника-импрессиониста. Тяжелое отчаяние может сменяться светлой грустью, которая на миг вдруг озаряется надеждой («Как грустно, как тепло в груди моей...»), а мрак душевной усталости может контрастировать с жадностью впечатлений бытия, когда «так светло и так опасно Жизнь манит, мучит и зовет» («Бывают странные минуты...»). Настроение даже одной лирической миниатюры далеко не всегда эмоционально однозначно, прежде всего, потому, что «пейзаж» души, как и другие лирические образы, у Фофанова почти всегда дан эскизно и расплывчато: своеобразная «вибрация» лирического чувствования — один из характерных способов изображения художником внутреннего мира человека (ср., например, эмоциональную многозначность типично фофановского образа ночи («Не пойму я этой ночи, Белоликой и больной...») или смутного акустического образа «внутренних голосов» лирического героя («Голоса природы»)).

Экзистенциальный трагизм фофановского героя имеет общий, надличностный характер и отражает представления поэта о реальной душевной жизни современного ему человека, духовную драму «робкого, больного поколения», пришедшего в этот мир, когда «цель потеряна, кумир давно разрушен» (с. 88), а «стяг добра и любви, всезиждительный стяг, Опустился в бессилье холодном» (с. 158). Характеризуя своих современников, Фофанов с горечью признает:

Но — жалкие в борьбе и гордые в печали,
В сомненья веруя, любовь мы потеряли,
И в раннем опыте безумие нашли,
И рвемся к небесам, не ведая земли
(«Роптать и мыслить...», с. 199).

Мир фофановской лирики органически не приемлет мещанского прозябания, сосредоточенности на низменных интересах — об этом говорят его инвективы в адрес благодушных обывателей — «многих», чей взор тупой... полон счастья, и улыбки на устах («Многим», с. 32). Живущему «впотьмах» тупосамодовольному существователю противостоит смятенная, противоречивая личность, «неспящая душа», которая «рано отцветет, пытая ум сомненьем» («Блажен, кто ветреным успехом не пленен...», с. 91) и «сжигая правде фимиам» («Послание», с. 160). Поэт очень далек от примитивной эстетизации жизненной позиции «маленького человека», ограничивающего свой мир кругом житейских интересов. «Жить для себя смешно и стыдно»

(с. 284) — убежден лирический герой Фофанова. Именно преданность высоким идеям и желание подвигов дают силы юноше — «герою неоконченной поэмы» презирать возлюбленную, которая предпочла всему этому уютное «мещанское счастье» («Письмо героя неоконченной поэмы»).

«Любовь» и «борьба» в стихах Фофанова имеют достаточно определенный смысл, соотносимый с идущим от Пушкина, Лермонтова, Некрасова представлением о поэте как о пророке и учителе жизни, несущем факел веры в высшие начала среди общественной тьмы (стихотворения Фофанова «Мой путь», «На мотив А. Шенье»).

В пору духовной зрелости лирику Фофанова более всего питали смятение и тревога демократа и «позднего певца», хотя и остраненного от прямого опыта общественной борьбы, но постоянно осознающего свою ответственность перед будущим:

Между ранних гробов, между жертв роковых
Мы — с грядущим незримые звенья,
Если мы замолчим, то на нивах мирских
Не забрезжит заря обновленья
("Мир ликует в безумии алчном своем...»).

В своей высокой душевной устремленности фофановский герой поддержку и силу всегда черпает в прошлом, обращаясь к вершинным деяниям «борцов за человечество» и припадая к ним благодарной памятью:

Как маяки в пустыне водной,
Нам лучезарные умы
Роняют смело свет свободный
В хаос ничтожества и тьмы
(«Как маяки в пустыне водной...»).

Фофанов остро чувствует нехватку в окружающей его действительности реальной деятельности, освещенной истинно высоким идеалом, и поэтому его стихотворение «Отошедшим» звучит не только как тягостно-печальный реквием по революционным демократам 60-х годов — «глашатаям свободы», но и как скорбное покаяние в современном общественном бессилии.

В широком контексте сборника «Тени и тайны», включающем и разработку социального мотива, традиционно-романтические представления о поэте, декларируемые Фофановым (а именно они чаще всего ставились ему в вину как показатель общественно-эстетического анахронизма), наполняются новым содержанием. Так, например, «закрытые изнеженные вежды» фофановского «певца» (сонет «В июньской мгле задумчивых ночей...») представляются лишь одним из романтических штампов для передачи преходящего лирического настроения, а «земная любовь», надежды которой поет певец, получает глубокий

подтекст «любви к земному, как ко всему светлому и чистому» (заключительное стихотворение «На добрую память»).

Влияние эстетики некрасовской школы в определенной степени обнаруживается в стихотворении «Есть ли, друг, в подлунном мире...» (где обычная для поэзии конца века идея безверия сочетается с жаждой подвига, с жаждой реального идеала), а также в стихотворении «Полный скорби и стыда...». Разрабатывая в нем имеющий долгую историю мотив отшельничества, бегства от треволнений жизни, Фофанов разрешает этот конфликт отнюдь не по законам традиционно-романтической поэтики: отшельник, пожелавший отойти от мира, терпит поражение. Ср.:

И постиг он, наконец,
Что в тоске мирского боя
Сердце бьется для сердец,
Ум не создан для покоя (с. 107).

«Закрытые вежды» «певческой» программы Фофанова оказываются в соседстве с прямо противоположными эстетическими и этическими декларациями. «Башня из слоновой кости» оказывается лишь одной из иллюзий лирического героя. Муза сладких грез обнаруживает свою несостоятельность и неспособность одарить его земным счастьем («Счастье»). Все атрибуты романтической фантазии «бесстрастный и пытливый ум» фофановского героя перечеркивает мучительными сомнениями и мощным призывом «на жниву жизни мрачной, Где столько скошено безвременно борцов, Где колос знания пришибла непогода...» («Ни медленным трудом, ни жизнью торопливой...», с. 101).

Разумеется, интенсивность авторского призыва к социальной активности ни в коем случае не следует преувеличивать, она только подчеркивает бессилие лирического героя изменить мир, поднявшись на борьбу со злом, что было так характерно для социально-психологической и литературной коллизии эпохи. И потому некрасовский мотив гражданского самопожертвования перебивается более близкими поэту апелляциями к смирению («Щит и крест») и абстрактной любви к миру («Люби и помни!»).

Характерно, что поэтика и стилистика стихотворений общественного звучания во многом традиционна и близка поэтам некрасовской школы. Ср., например, знакомый по дебютному сборнику Фофанова поэтический словарь: бойцы, борцы за человечество, страдальцы, толпа, мои погибшие братья, мстительная вражда, факел правды, заржавленные вериги и т. п. Особенно традиционно звучит заключительное стихотворение сборника «На добрую память», построенное как авторское обращение к молодому поколению с абстрактным призывом «будить на доброе» «всех дремлющих»: здесь разрабатывается не только художественно неорганичный для Фофанова мотив социального

оптимизма, но вся образность и вся риторическая стилистика легко узнаваемы: «священная борьба», «борцы, кто с верою погиб за человечество», «юность смелая» и те, «кому борьба печальная не смела крылья юности до времени разбить», «истина лучистая», «зло мятежное» и т. д. Перенасыщенность художественной ткани словами и выражениями самодостаточной высокой эстетической ценности превращает их в условные знаки поэтической речи вообще и снижает индивидуальную выразительность каждого из них (ср., например, «святой эфир», «нетленная звезда», «блаженство», «рая торжество» и т. п. в упомянутом выше стихотворении «Есть ли, друг, в подлунном мире...»). В эту часть лирики характерная тропика «Теней и тайн», которая служит концептуально-эстетическими показателями фофановского художественного мира, проникает лишь изредка: «И жизнь его пройдет туманным привиденьем» (с. 91); «моя душа еще как прежде сжигает правде фимиам» (с. 160); «тем слаще дым печали нежной и легче прах остывших дней» (с. 165).

Оставаясь в русле традиций и эстетики некрасовской школы, в противовес «тусклым дням» «сонного настоящего» Фофанов мог предложить читателю в социальном плане лишь самые туманные представления о грядущем и убеждение, что «жизнь — в земной любви».

В этом отношении очень интересно лирическое произведение «Вечная борьба» с подзаголовком «Драматический отрывок». Оно представляет собой обусловленное экзистенциальным трагизмом новаторское художественное решение актуальной для Фофанова философско-эстетической проблематики.

Сюжет этой лирической драмы разворачивается в «воздушном эфире» на фоне «хаоса и мрака», символизирующих гибель мира и конец божественной идеи. В качестве действующих лиц выступают четыре «призрака» — условно-схематические аллегории Любви, Поэзии, Смерти и Сатаны как символа зла. Извечный конфликт инфернальных сил с Любовью и Поэзией, казалось бы, уже разрешился однозначной победой Смерти и ее вдохновителя Сатаны. Однако они оказываются бессильными против идеальных «призраков». В ходе лирического диалога двух сестер — Любви и Поэзии — выясняется, что не все еще потеряно. Утешая плачущую Поэзию, Любовь заверяет, что «согреет своим дыханием» «обломки звезд» и возродит погибшую жизнь и утраченную гармонию:

И снова мы воздвигнем алтари
В честь вечных снов, в честь братства, в честь себя! (с. 45).

Эсхатологические представления Фофанова отражают причудливый конгломерат ницшеанства (идея конца мира и конечности божественного начала), философско-эстетических идей

Шопенгауэра, этической доктрины христианства и социального оптимизма народников. Образы-символы «Вечной борьбы» не являются интригующе смутными, они рационалистичны и имеют однозначное логическое истолкование.

В целом Фофанов в этом произведении далеко отходит от романтической поэтики и выступает новатором и прямым предшественником модернистской условно-обобщенной аллегории, задающей глубокий философско-эстетический смысл, а также автором интересного опыта по сближению лирики и драмы. Вневременность и космизм как расширение художественного хронотопа до абсолюта, эсхатологические пророчества, предельный схематизм отвлеченных образов, позволяющих познать идеальную сущность мира без посредства конкретно-чувственной оболочки,— все это говорит о вызревании новых художественно-эстетических принципов. Эти эстетические поиски Фофанова прочерчивают не только его «вертикальные», но и «горизонтальные» связи с развивающимися литературно-художественными направлениями символизма (драма М. Метерлинка 1890 г. «Слепые», драмы 900-х гг. Ф. Сологуба о преображении жизни с помощью идеальной красоты) и экспрессионистами типа Л. Андреева (имеется в виду персонификация «оголенных сущностей», напр., «Некто в сером» в драме «Жизнь человека»).

В заключение обзора сборника К. М. Фофанова «Тени и тайны» подчеркнем следующее.

К 1892 году заканчивается формирование лирического героя Фофанова: он становится значительно более объемным и смятенным. По сути дела, это — рядовой мыслящий человек конца века, мятущийся и не находящий себе нравственной опоры в окружающем его хаосе жизни. Историософский и космический пессимизм проходит сквозь «бездну сердца» как перманентное ощущение «воплей бытия» из «темной бездны» окружающего мира. Личность Фофанова исполнена глубокого и искреннего страдания и именно этим отличается от других поэтических воплощений человека этого времени, например, от лирического героя Случевского — изощренного и противоречивого аристократа духа или от изящного и меланхоличного дилетанта — героя Апухтина. В осознании закрытости мирового исторического процесса и в принципиально новой трактовке темы одиночества проявляется новый тип трагизма лирического героя, который мы назвали экзистенциальным. Вселенская банальность в лирической системе сборника выступает как категория и как главная сила, формирующая этот экзистенциальный трагизм.

Вклад Фофанова в художественное мышление времени более всего связан с тем, что иррациональное утверждается не только как один из основных признаков прекрасного, но и как способ изображения призрачных и дематериализованных образов.

Динамика эстетического сознания конца века, связанная

с общим духовным кризисом и разрушением старых идеалов, более всего отражена в «Тенях и тайнах» в образных воплощениях идей разъединения эстетического и этического, а также идеи искусства как паллиатива всеобщей пошлости. Поскольку идеал Фофанова обнаруживает свою принципиальную недостижимость, личности в его художественном мире фатально предопределено довольствоваться лишь миражами, суррогатами Прекрасного. Из этого вытекает «выдуманность» фофановского романтизма и сама стилистика его сборника «Тени и тайны».

Глава пятая

ПРОБЛЕМА ЦИКЛИЗАЦИИ В ЛИРИКЕ ФОФАНОВА 90-х гг.

(Сборники 1896 г. «Маленькие поэмы», «Этюды в рифмах», «Снегурка», «Майский шум», «Монологи»)

В 1896 г. издательство А. С. Суворина выпустило в свет собрание стихотворений К. М. Фофанова в пяти частях, куда вошли произведения из сборника 1889 года, а также значительное число новых стихотворений. Поскольку каждый из выпусков был задуман автором как замкнутое целое, объединенное особым заголовком, перед исследователем поэзии Фофанова встает проблема авторского цикла, решение которой должно выявить какие-то новые жанрово-композиционные и стилевые закономерности лирического творчества поэта.

Выше уже говорилось о том, что в современном литературоведении теоретическое осмысление цикла не однозначно*, и это отражает объективную сложность и многообразие осознаваемых различными авторами макроконтекстов. По мнению В. А. Сапогова, цикл — это «группа произведений», сознательно объединенных автором по жанровому, идейно-тематическому принципам, или общностью персонажей... «Лирический цикл, подчиняясь единому субъективно-эмоциональному началу, строится на сложных сюжетно-тематических и ассоциативных связях» (ЛЭС, 1987, с. 432). При этом исследователь особо акцентирует изначальную несамостоятельность стихотворения, входящего в цикл, и снижение его эстетической значимости в отрыве от последнего. Такое понятие циклизации лирических текстов было выдвинуто В. А. Сапоговым в процессе изучения поэзии А. Блока и ориентировано прежде всего на циклы начала XX века, основанные на принципе «внутренней композиционной замкнутости». Генезис этого принципа выводится В. А. Сапоговым из поэтической эволюции Некрасова, Аполлона Григорьева, Н. Огарева, а формирование лирического цикла как «жанрового об-

* О дискуссионном понятии «цикл» см. краткие обзоры литературы в работах М. Н. Дарвина (1983, с. 7—14), Н. Н. Старыгиной (1987, с. 5—7).

разования» связывается им вслед за В. М. Жирмунским с разрушением романтической поэмы (Сапогов, 1968, с. 179—182).

Исходя из художественного опыта русской лирики XIX и XX вв., другие исследователи называют несколько иные циклообразующие факторы. Так, Л. Димова выделяет «устойчивую повторяемость цикла в нескольких прижизненных изданиях и невозможность отдельных текстов данной совокупности входить в другие устойчивые объединения» (1975, с. 7), а И. В. Фоменко выдвигает концептуальность как «основу жанрового содержания цикла» (1984, с. 18).

В отличие от названных авторов, Л. Е. Ляпина и М. Н. Дарвин акцентируют внимание на лирических циклах другой родословной линии, намеченной уже в поэзии первой половины XIX века и наиболее отчетливо проявившейся в 1840—1850-е гг., особенно в творчестве Некрасова. Этот путь образования лирического цикла — «основной и главный» (Дарвин, 1983, с. 52) — характеризуется новаторским стремлением к созданию тематического единства, выявлением нового контекста из числа разнородных произведений (Ляпина, 1976, с. 124—126). По материалам Л. Е. Ляпиной, в русской лирике 40—50-х гг. XIX в. циклизация еще не приобрела качеств неразъемного единства и не была связана с обязательной устойчивостью его структуры. В числе основных признаков циклизации этого периода исследовательница называет авторскую заданность композиции, лирический характер сцепления текстов, центростремительную направленность композиционных принципов и самостоятельность входящих в цикл произведений (Ляпина, 1977, с. 4—5).

По данным О. В. Мирошниковой, совершенно новое, по сравнению с предшествующей традицией, звучание приобретает лирический цикл в творчестве К. К. Случевского, представляя собой уже некую «модель мировосприятия» и вплотную подводя к художественным открытиям блоковского поколения (Мирошникова, 1979, с. 39—45). В основе соотношения его малых и больших контекстов, как и в основе всей поэтической образности этого «поэта противоречий», лежит «принцип контраста, антиномии, реже — оксюморонного соединения несовместимых понятий»,— принцип, отражающий «хаотическую сущность эпохи» (Мирошникова, 1983, с. 14).

Таким образом, трудами многих исследователей русской поэзии не только выявлены важные отличительные признаки лирического цикла, но и намечены, хотя пока и пунктирно, основные линии развития в историко-литературном процессе этого «сознательно организованного контекста» (Дарвин, 1983, с. 22). Все это объясняет актуальность проблемы цикла в творчестве Фофанова как одного из предшественников «серебряного века» русской лирики — времени расцвета циклических форм.

Первый из сборников 1896 года носит название **«Маленькие поэмы»** и скомпонован, как явствует из его названия, по жанровому принципу, который идет от романтической традиции (Сапогов, 1968, с. 178—179). Внутреннее единство «Маленьких поэм» Фофанова определяется их общей структурно-содержательной установкой, прежде всего, на более крупную поэтическую форму, чем лирическое стихотворение, и на определенное сочетание изобразительно-сюжетных линий, свойственное названному жанру. Ощущение целостности этого лироэпического сборника рождается также из пространственно-временной организации художественного мира «маленьких поэм»: перед читателем разворачивается серия экскурсов в различные культурно-исторические эпохи. Заданная условность параметров эстетического мира порождает единство «маленьких поэм» на стилистическом уровне как выдержанную условно-стилизаторскую манеру лирического повествования.

В специальной литературе уже говорилось о том, что стилизация не всегда является «подделкой», «лишенной глубины, органичности, единства содержания и формы», и что «стилизация и мышление «поэтическими стилями» (выражение Л. Я. Гинзбург.— *Е. Т.*) имеют формально общую основу и идут в русле одной и той же тенденции литературного процесса» (Шубин, 1972, с. 84—85). «В почти единогласном стремлении к уходу в прошлое у современных художников видится мне жадное искание нового»,— писал один из известных писателей-стилизаторов рубежа веков С. Ауслендер (см. там же, с. 120).

Для Фофанова Киевская Русь («Ревнивый муж»), средневековая французская («Дофин», «Звезда любви») и немецкая («Герцог Магнус»), библейская атрибутика («Небесный огонь», «Дочь Рагуила») и пр. были родом декора, орнамента, эффектного поэтического костюма, выбранного не случайно. Подобно французским парнасцам*, экзотические драпировки были органичны для Фофанова с его культом поэтической грезы: они несли в себе идею отвлеченной, неуничтожимой красоты, извечно противопоставленной прозе реального мира**, они были созвучны мотивам безверия, отвержения действительности, самоценности художественного поиска, типичным для литературы 90-х годов (Минц, 1980, с. 108—109).

Что же касается самого жанра как относительно устойчивой системы формальных компонентов, объединенных определен-

---

* На мотив одного из них (Леконте де Лиля) написан, как указано в подзаголовке, «Герцог Магнус».

** Ср. основополагающий тезис панэстетизма о самоценности красоты как сущности бытия и единственного идеала существования, возводимого к гетевской Das Ewig Weibliche (Минц, 1980, с. 109).

ным художественным смыслом, то в этом фофановском сборнике явно сказался опыт реалистической лирики в открытом размывании междужанровых границ, поскольку «Маленькие поэмы» Фофанова имеют различные жанровые доминанты. Тем самым вопрос о циклизации в данном случае неразрывно связан со сложной и еще недостаточно изученной проблемой жанровой поэтики русской лирики.

Ведущую роль в сборнике играют «поэмы», связанные с литературной балладой. Проблема баллады как жанра в поэзии К. Фофанова имеет несколько аспектов: а) определение круга его произведений с жанровыми признаками баллады; б) идейно-эстетические и структурно-типологические особенности баллады К. Фофанова; в) жанровые разновидности фофановской баллады.

При выделении балладной формы из «Маленьких поэм» мы отчасти руководствовались критериями, сформулированными Т. И. Сильман. Отграничивая лироэпический жанр баллады от лирических стихотворений, она выдвигает такие основные отличия баллады: 1) объективное изображение событий в их естественной последовательности; 2) предельная нейтрализация эмоциональной оценки; 3) иллюзия бездистанционного присутствия автора и читателя при изображении балладных событий; 4) приуроченность балладного изображения к настоящему времени (при этом драматические сцены подаются в грамматическом настоящем); 5) динамика действия, перевес «энергии движения внешних событий» над «энергией их внутреннего переживания» (Сильман, 1977, с. 138). Помимо этого, разумеется, нельзя было не учитывать отмечаемые другими исследователями балладного жанра напряженный драматизм, а также меланхолический, мрачный или даже трагический тон повествования, связанный с мотивом рока или же таинственной фантастикой, выводящей балладное действие за границы обыденного и повседневного мира реальности (Литературная энциклопедия, 1925, т. 1, с. 91; Ермоленко, 1986, с. 23—24, 32).

К числу баллад мы относим следующие из «маленьких поэм» К. Фофанова: «Ревнивый муж», «Звезда любви», «Дочь Рагуила», «Дофин», «Герцог Магнус». Что касается «Волков» и «Старого дуба», о которых Г. М. Цурикова пишет как о «близких по своему строю к народной балладе» (1962, с. 25), то они, по-видимому, не должны быть отнесены к балладам. Сюжет поэмы «Волки» (1887), названной автором «рождественским рассказом», близок бытовому анекдоту. Общий шуточный тон, реалистическая речь персонажей, сниженный характер конфликта, а главное — мелочность и прозаичность события, которое лежит в основе этой мастерски написанной эпико-драматической зарисовки, заставляют с доверием отнестись к авторскому определению жанра.

Сложившись на основе романтической эстетики как одна из характерных жанровых форм романтизма, русская баллада счастливым образом соединила в себе достижения соответствующего лироэпического жанра народной поэзии и опыт европейской литературной традиции (Иезуитова, 1978, с. 142—147). Богатые потенциальные возможности балладного жанра не были исчерпаны поэтами-романтиками, хотя общепризнанно, что наивысшего расцвета литературная баллада достигает на путях романтизма или под его влиянием. Обращение К. Фофанова к жанровым традициям литературной баллады весьма показательно, прежде всего, потому, что явная актуализация в конце столетия романтических жанров была связана с переосмыслением их содержания. Нечто новое читателям эпохи кризиса реалистической поэзии виделось даже в повторении обычных романтических лексики, образов и сюжетов, ибо самое избитое романтическое клише все же привносило с собой чувство, в высшей степени созвучное эпохе,— отвержение современной реальности и тоску по идеалу.

Самобытность Фофанова как демиурга балладного мира, составляющего органическую часть его поэтической системы, рассмотрена нами в специальной статье (1988, с. 117—125). Здесь мы коснемся лишь любовно-психологических его баллад на экзотические сюжеты в стиле средневековых легенд и хроник, в которых она проявилась с наибольшей силой. Повышенная условность персонажей, условность или даже иррациональность сюжетных ситуаций давали поэту наибольшую возможность для выражения своей эстетической позиции, уводя в далекие «лазоревые гроты» фантазии.

В основе сюжета этих произведений Фофанова лежит свойственный балладной форме культ события, сосредоточенность действия вокруг одного эпизода — роковой встречи-разлуки пажа с таинственной девой («Звезда любви»), встречи рыцаря с прекрасной монахиней («Герцог Магнус»), роковой брачной ночи («Дочь Рагуила») или предначертанной судьбой смерти дофина («Дофин»).

Новизна балладного мира Фофанова четко вырисовывается на фоне классической романтической баллады В. А. Жуковского.

Как это было показано Г. А. Гуковским, балладный мир Жуковского светел и оптимистичен, несмотря на «все его страхи, смерти и бедствия», так как поэт «сам творит иллюзию мира по своему образу и подобию, и он сам счастлив в этом иллюзорном мире» (Гуковский, 1965, с. 70). При этом если «в лирике Жуковского люди — унылые, страдающие, умирающие на заре жизни романтики», то в его балладах — «сильные, здоровые, страстные и яркие люди-титаны» (там же, с. 71).

Такой разрыв Г. А. Гуковский назвал «трагедией балладного оптимизма» Жуковского.

Общий тон баллад Фофанова, в отличие от Жуковского, лишен светлой тональности*, он однозначен: темный, мрачный, меланхолический. Герои фофановских баллад духовно близки лирическому герою его поэзии — усталому, изломанному, страдающему, обманутому «золотыми иллюзиями». Лишенные социально-исторической конкретности, балладные персонажи Фофанова: «нежный паж», «бледный, ласковый дофин», «очарованный принц» — тем не менее весьма созвучны эпохе «робкого, больного поколения» Фофанова.

Таким образом, даже в своем балладном мире, казалось бы, наиболее отрешенном от конкретной реальности, К. Фофанов оказался «у времени в плену» (выражаясь известной поэтической формулой Б. Пастернака), и это хорошо понимали уже его современники**.

Второе отличие баллад Фофанова вытекает из того факта, что поиск эстетического идеала конца века был более острым и трагическим, чем во времена классического романтизма начала века, ибо тогда эстетический идеал был уже в известной мере созданным в воображении художника, и задача состояла в том, чтобы следовать ему. Если для Жуковского красота была «невыразимой», то для Фофанова она представлялась недосягаемой.

Недосягаемость, «потусторонность» «девы — Земной красоты» составляет основу сюжетного конфликта баллады К. Фофанова «Звезда любви», повествующей о таинственной гибели «девы» в момент роковой встречи с героем:

И вдруг меня над белой тьмою...
Взмыл ветер в синеву, —
И там зажегся я звездою,
Как будто наяву!..
Родной любви и чуждый гневу,
Мерцая в темноту,—
Я встретил взоры, встретил деву —
Земную красоту!..

...О мой король, мне было тесно
Без ней в кругу светил...
Я проклинал свой путь небесный
И к ней, как небо, бестелесный
Я бег свой устремил.
И лишь к земле, к желанной цели
Приблизился едва,—
Она в гробу, как в колыбели,
Покоилась — мертва!

Балладный образ «девы — Земной красоты», подобно «Белой женщине» из сборника «Тени и тайны», вновь перекликается с образом Вечной Женственности в поэзии (а также в фи-

---

* Исключение составляет наименее интересная в художественном отношении баллада «Дочь Рагуила».

** Имеется в виду, например, символический заголовок статьи о Фофанове Пл. Краснова «Поэт нашего времени» (Книжки недели, 1897, № 8).

лософии, публицистике) Владимира Соловьева, старшего современника К. Фофанова. Ср., например, стихотворение 1882 года без заглавия:

Под чуждой властью знойной вьюги
Виденья прежние забыв,
Я вновь таинственной подруги
Услышал гаснущий призыв.
И с криком ужаса и боли
Железом схваченный орел —
Затрепетал мой дух в неволе
И сеть порвал, и ввысь ушел.
И на заоблачной вершине
Пред морем пламенных чудес
Во всеобъемлющей святыне
Он загорелся и исчез...
(Соловьев, 1974, с. 71).

Мотив «таинственной подруги» — ипостаси трансцендентальной, неземной красоты, недосягаемой по своей сути, развивается и в других стихотворениях В. Соловьева (см., например, «Близко, далеко, не здесь и не там...» (1876); Das Ewig Weibliche (1898)).

Как и у В. Соловьева, балладная «дева» Фофанова оказывается принадлежностью мира сверхчувственного и сверхматериального, антитезой «простонародной Афродите» (Соловьев, там же, с. XIII—XIV). Сходство между этими двумя поэтами в самом типе эстетического конфликта, проходящего через поэзию рубежа веков,— между прозой жизни и возвышенно-недостижимым, а потому призрачным идеалом. В этом же коренное отличие эстетики неоромантизма и нарождающихся модернистских тенденций от романтической эстетики, признающей доступность эстетического идеала «für Wenige» («для немногих»), прежде всего, для интуитивно познающих его художников.

С характером эстетического конфликта связана и еще одна отличительная черта идейно-эстетической направленности фофановских баллад — это мотив обмана: иллюзорных «золотых снов», «обольстительных сказок», «лукавых надежд», обманчивого «зазеркалья».

Жизнь, ты сердцу солгала!
Обманул ты, рок счастливый,—
Как на пире зеркала
Озаренной перспективой!
(«Дофин»).

Именно в балладной традиции смогла воплотиться квинтэссенция фофановских «обманчивых грез». Иррациональность как содержательный и формальный элемент жанровой структуры баллады оказалась очень близкой фантому недостижимой красоты и гармонии бытия, пронизывающему поэтическое мироощущение К. Фофанова.

Перегруппировка доминант в идейно-эстетическом замысле

фофановских баллад не могла не сказаться на их жанровой структуре, которая своеобразно трансформируется в направлении усиления лирического начала. Явно редуцируется драматический компонент, присущий классической романтической балладе как «театру страстей» (Янушкевич, 1985, с. 16, 34). Это проявилось в заметном изменении функции диалога: он здесь уже не способ драматического развертывания действия, а, прежде всего, способ самовыражения персонажей. Так, например, прямая речь утрачивает свою непосредственную связь с поступком, не мотивирует его в художественно наиболее завершенной из баллад Фофанова — «Звезде любви», построенной как диалог короля и пажа, рассказывающего о своем загадочном сне. Центральное событие баллады — роковое свидание влюбленных — дано через восприятие героя (пажа), реплики короля, дающего событию контрастную ассоциативно-смысловую и эмоциональную оценку, как бы объективизируют изображение:

— Ах, мой король, задул я очи —
В ней сердце погасил...
Зачем я был звездою ночи,
Зачем ее любил!..
Грусть в небесах, как звезды, бродит,
А на земле грустней...
— Не плачь, мой паж,
Звезда восходит, звезда любви твоей!

На примере этой баллады можно особенно четко проследить предельную лиризацию баллады и даже определенное разрушение жанрового канона: динамика внутреннего мира героя, «энергия» его внутреннего переживания здесь выходит на передний план: роковая встреча-разлука более всего дана как импульс для развертывания психологического состояния героя.

Трансформация балладной поэтики в направлении разрушения ее эпического начала проявляется и в высоком эмоциональном накале повествования: многочисленных рефренах, параллелизмах, субъективно окрашенных обращениях, риторических вопросах, восклицаниях, широком использовании эмоционально-экспрессивной лексики.

Таким образом, при всей зыбкости жанровых границ русской лирики конца XIX века у Фофанова отчетливо прослеживаются типологические признаки балладного жанра, истоки которого восходят к поэтике предромантизма и романтизма. Вместе с тем баллада Фофанова — эстетически самостоятельное художественное явление, которое было порождено как авторской индивидуальностью, так и эпохой безвременья 80—90-х годов. Качественное обновление балладной поэтики у К. Фофанова неразрывно связано с идейно-эстетической на-

правленностью его лирики, в рамках которой вызревали тенденции русского модернизма.

В составе «Маленьких поэм» произведения другой жанровой доминанты занимают незначительное место.

Тема роковой гибели получает свое вариативное развитие также в двух лирических поэмах «Искуситель» и «Святочная фантазия», несущих на себе яркий отпечаток влияния Лермонтова; в грациозной светской драме под названием «Весенняя поэма», где она сливается со сквозным фофановским мотивом обманутых мечтаний, наконец, в наиболее интересной из «маленьких поэм» «Тени», имеющей подзаголовок «Сказка в стихах на мотив Андерсена».

Если первые две поэмы получают ретростилистическое решение (лирический герой, исполненный мучительно-противоречивых страстей,— инфернальная личность, «смерть постигшая, как жизнь», «демон совести», заставляющий вспомнить «весь холод лжи и яд страстей»), то в «Весенней поэме» и «Тени» стилистическое решение сближено с лирикой зрелого Фофанова. Роковая любовь молоденького кадета к даме полусвета разворачивается на фоне излюбленных Фофановым весенних петербургских пейзажей, проходящих лейтмотивом через всю его лирику («Весенняя поэма»), а условно-сказочный андерсеновский сюжет реализуется в типично фофановском образе ирреальной и загадочной тени («Тень»).

Непосредственными источниками андерсеновской сказки, на мотив которой написана эта заключающая сборник поэма, послужили датская народная сказка «Человек и его тень» и повесть Адальберта Шамиссо «Удивительное приключение Петера Шлемиля», в которой разрабатывался тот же сюжет. Конфликт повести Шамиссо строится на поединке Петера Шлемиля, высокоинтеллектуальной личности, с окружающей его филистерской пошлостью. Из этого поединка Шлемиль выходит с незапятнанной честью, одержав победу не только над провинциальной косностью, но над самим дьяволом, купившим у него тень, и навсегда покидая юдоль мелочных расчетов ради царства Науки и Разума. Хотя основные персонажи Шамиссо сохранены у Андерсена, конфликт несколько переосмысляется как непримиримое противостояние высокой истины, которой служит настоящее искусство, и низменной страсти к обогащению, как конфликт подлинных и мнимых ценностей. «Тень» Андерсена несет в себе все зло и корысть мира и нагло преуспевает в жизни, побывав лишь в передней Поэзии и потому забыв Истину, Добро и Красоту. В отличие от Шлемиля герой датского классика гибнет мученической смертью, безжалостно раздавленный бездуховностью тени как квазиискусства, квазижизни и квазичеловека.

Хотя современные поэту критики считали поэму Фофанова

явной неудачей — «поэмой на чужие мысли» (Пл. Краснов, 1903, № 188), нельзя не отметить, что в выборе художественного материала для стихотворного переложения проявилась замечательная художническая и социальная чуткость Фофанова, почувствовавшего опасность наступления бездуховного мещанства. «Тень» в поэме Фофанова «крадет жизнь» у живого человека — мыслителя, терзаемого извечными философскими вопросами и мучимого идеями «любви», «блага и торжества ума», и легко переступает через эту «ступень к бытию» в своем эгоистическом стремлении к сытому и бездумному существованию. Симптоматично, что архитектонику «Маленьких поэм» венчает сказка, где тема роковой гибели разрастается как социально-философская тема духовности, раздавленной самодовольным мещанством,— сказка, исполненная глубочайшего социального пессимизма, хотя и почерпнутого из датского оригинала, но столь созвучного социопсихологической атмосфере фофановского времени.

Отражая общую для эпохи тенденцию к циклизации, сборник стихов Фофанова 1896 года **«Этюды в рифмах»** охватил, помимо 10 новых, 18 стихотворений, отобранных из книги стихов 1889 г. Не претендуя на тематическую определенность, авторское заглавие выявило ориентацию Фофанова на фрагментарность и незавершенность лирических форм, предлагаемых читателю, и вместе с тем установку на их глубинную связь и изначальное родство с непритязательными музыкальными формами эскизного и подготовительного характера*.

В целом сборник «Этюды в рифмах» отличает сгущение философских лейтмотивов фофановской лирики. Объединенные в композиционное целое, «Этюды» дают эскизный набросок философского миропонимания автора и закономерностей его поэтической гносеологии. Вариативная разработка Фофановым извечных философских вопросов жизни и смерти («На могиле», «Кончается», «Смерть шута», «Больная»), вечности и мгновения («Старые часы», «Окаменелость», «На поезде»), материального и идеального («Наш домовой», «У колдуньи», «Чудовище», «Голод», «В тихом храме», «За городом» и др.) в совокупности изображает окружающий мир в материализованных и нематериализованных формах его бытия принципиально непознаваемым. Агностицизм Фофанова объясняется его признанием трансцендентальных истоков бытия природы, народной жизни, индивидуального творческого сознания.

* Романтическая традиция сближения поэзии и музыки как средств познания трансцендентального бытия, особенно актуальная для программного творчества Ф. Листа («Этюды трансцендетального содержания»), лирики Г. Гейне («Лирическое интермеццо»), французских парнасцев («Песнь чистой любви» и «Романсы без слов» П. Верлена и др.), была воспринята Фофановым более всего от Фета (Благой, 1975, с. 79).

В основе построения сборника лежит принцип монтажной композиции: разнотемность рядом стоящих стихотворений, избранная автором для избежания монотонности, создает иллюзию непреднамеренности их порядка, подчеркнутой общей композиционной незавершенностью.

«Этюды в рифмах» открываются стихотворением «Наш домовой», в котором Фофанов изображает свое восприятие народного быта, народной психологии и истории, декларируя свое душевное родство с мифопоэтическим образом народной демонологии. «Наш русский домовой», по Фофанову,— это мифический дух, воплощающий поэзию народной жизни и родной русской природы, символизирующий демократические и одновременно иррациональные начала фофановской поэзии: «Ты дорог мне, таинственный кумир, Моих страстей и грез моих наперсник... Веди меня в седую глушь лесов, К полям, к труду, к замедленному плугу... Там ты вдохнешь мне силу новых всходов, И стану я по-твоему счастлив!» (с. 2—3).

Обращаясь к остроактуальной в 90-х гг. социальной теме голода, Фофанов решает ее в подчеркнуто экзистенциальном ключе: голод изображается как непознаваемый «призрак роковой», «всемертвящий» и «всепобедный», как «кошмар больного сна», бродящий по реальным деревням, амбарам и гумнам.

Во всех медитативных элегиях цикла, разрабатывающих излюбленный поэтом пейзажный лейтмотив, красоты природы непременно смыкаются с извечными тайнами бытия и их загадочным воздействием на душу человека (познающего субъекта): в «приветном розовом свете» вечерней зари лирический герой познает «всю прелесть тайную небесного чертога», «все чары шумные мятущейся земли» («Первая заря»), «светлой тайной» мерцает «звездный взор» летней ночи, «светлая» и «стыдливая тишина» которой умиротворяет человеческую душу («За городом»); празднично врывается в сердце «благозвучный гул» весеннего дождя, став его воспоминаний «болью жгучей» («Весенний дождь»); тусклая луна, «печалью тайною объята», «следит» в морозной дымке зимней ночи «наш торопливый бег» («На поезде»).

В стихотворении «Окаменелость», разрабатывающем мотив постижения времени в диалектике мгновения и «немой вечности», разворачивается поэтическая натурфилософия Фофанова: преобразование хаоса и созревание жизни, ее извечных надежд как ступени к смерти с ее загадкой бесконечности:

И зреет жизнь... и жажду жизни
Надеждой веселя,
Приемлет в бурях сладострастных
Счастливая земля.
    И за мгновенными веками
    Рожденный человек

Осмыслил жизнь, осмыслил вечность
И смерти не избег!
И обессилев, тонет память
В потерянных веках.
И все, что было прежде миром,—
Загадка или прах (с. 23).

Таинственная стихия иррационального в концепции мира Фофанова распространяется не только на природный и вещественный мир (особенно показательно в этом последнем случае включенное в цикл стихотворение «В тихом храме», о котором речь шла выше), но и на индивидуальную психологию личности. Загадочным, непостижимым образом сочетаются в ней несоединимые начала — божественное и демоническое («Памяти Байрона»), реальное сиюминутное приятие жизни и «вечный призрак» сомнения («На поезде»), мощь вдохновенного владыки и рабское пресмыкательство «в вертепах праздничных разврата и гульбы» («Мир поэта»). При этом ирреальность осмысливается художником как счастье самообольщения («Мир поэта», «Больная», «Агония мотылька»).

Помимо общей идеи непознаваемости бесконечного мира художественное единство лирико-философских «этюдов в рифмах» цементируется единым хронотопом (современная окружающая поэта действительность)* и сквозным образом лирического героя. Хотя большинство компонентов цикла написано в объективированном ключе, где автор выступает лишь как повествователь, лирическое «я» возникает во многих стихотворениях, и что особенно важно, в тех, которые несут основную композиционную нагрузку в начале цикла («Наш домовой», «У колдуньи»), в кульминации и в конце («За городом»). При этом принципиально непознаваемые, алогические начала, а значит, и мучительное раздвоение личности обнаруживает лирический герой и в процессе творческого самопознания: «два гения»-антипода, воплощающие божественную и демоническую стихию, сосуществуют в его душе, по-братски «друг друга заключив в объятья», несмотря на то, что один из них, «холодный и мятежный», «не прощает, не трепещет, Язвит упреками в тиши, И в дикой злобе рукоплещет Терзанью позднему души» («Два гения»).

Кульминационным центром в архитектонике «Этюдов в рифмах» является впервые вышедшее в свет в составе этого цикла знаменитое стихотворение Фофанова «Чудовище», которое сразу прилекло к себе внимание читателя (и особенно литераторов символистского лагеря) крайней загадочностью и неопределенностью ключевого образа. Давший чрезвычайно высокую оцен-

* Исключение составляет лишь одно стихотворение «Гетера и Амур».

ку стихотворению Валерий Брюсов пытался истолковать его как изображение «полноты жизни, принятой во всем своем объеме, от своих самых великих до самых низменных проявлений, от всего прекрасного до всего безобразного» (Брюсов, т. 2, 1955, с. 229).

Лирический сюжет «Чудовища» развертывается в трехмерном предельно «растянутом» художественном пространстве, и это симптоматично, ибо перед читателем предстает некая поэтическая модель существования вообще, весьма близкая символистскому определению видимости как «покрова, наброшенного на бездну»*:

Зловещее и смутное есть что-то
И в сумерках осенних, и в дожде...
Оно растет и ширится везде
Туманное, как тонкая дремота...
Но что оно? Названья нет ему...
Оно черно, но светит в полутьму
Неясными, свинцовыми очами.

В композиции «Чудовища» по мере развития остродинамического и предельно деинтеллектуализированного, иррационального поэтического образа, не имеющего даже отдаленных предметных ассоциаций, обращает на себя внимание чередование нескольких изобразительных планов как уровней развития художественной идеи. Логическая последовательность аналогичных уровней составила, например, стройную композицию программного стихотворения «Звезды ясные, звезды прекрасные...». Однако в «Чудовище» эти уровни чередуются, беспорядочно наплывая друг на друга и тем самым повинуясь алогизму больного бреда лирического героя, сокрушенного потусторонним ужасом как смыслом бытия. Представление об этом служит тем началом, которое цементирует лирический сюжет, проходящий как бы в четырех регистрах.

Именно природа с ее космическими масштабами (см. фофановские ассоциации «чудовища» с солнцем и луной) выступает источником изображаемого иррационального существа, предельно сближенного автором с «вечерними тенями» — сквозным образом фофановской лирики, воплотившим в себе идею призрачности вселенского бытия. Тот факт, что в композиционной структуре стихотворения мифологическое пространство, в котором действует дематериализованное «оно», несколькими наплывами локализуется в бытовых реалиях городской жизни («в сумраке неосвещенных лестниц, у тусклого, прозрачного

* Здесь уместно привести афоризмы А. Белого: «Музыка — скелет поэзии. Только музыка раскрывает нам, что видимость — покров, наброшенный на бездну» (Новое слово, 1911, № 12, с. 59).

окна», в «пролете лестницы» и др.), отнюдь не случаен: хаос большого города, по мысли поэта, тождествен хаосу истории вообще, необъяснимые законы которой вторгаются в частную жизнь человека. «Своды больничных коридоров» становятся средоточием урбанистического кошмара, на который обречен герой Фофанова. Предчувствие ужаса, охватывая эмпирический пласт бытия городской личности и поднимаясь затем на этический уровень, предстает воплощением историософского фатализма, идеи всеразрушающего, неумолимо безразличного к людским судьбам времени:

Но не щадя на свете никого,
К мольбе людей и к воплям равнодушно
Оно скользит печально и воздушно...

На заключительном, экзистенциальном уровне развития художественной идеи стихотворения изображается вездесущий и всепроникающий конфликт таинственного «монстра» с миром и сознанием героя:

Оно не раз преследовало смутно
И наяву, и в тихом сне меня...
Оно везде, во всем, ежеминутно,
И в сумраке, и в ясном свете дня...

Развитие образа неотвратимо ведет к финалу — тяжелому отчаянию и краху жизненных иллюзий: загадочное и зловещее «оно» «иронией над клятвами смеется и ревностью мстит счастью наконец».

Таким образом, «полнота жизни», отмеченная Брюсовым в художественном образе «Чудовища», неотделима от перманентного кошмара существования фофановского лирического героя, она предстает концентрированным выражением метаидеи мирового зла, управляющего как макро-, так и микрокосмом, выражением абсурда мироустройства и предопределенности частного существования. По своему трагическому мироощущению «Чудовище» очень близко лучшим философским стихотворениям, включенным в цикл («Старые часы», «Кончается»).

В контексте мировой поэтической традиции фофановский всеобъемлющий образ обнаруживает определенную типологическую близость с известным мистическим образом Ворона в одноименной поэме Эдгара По — одного из представителей позднего американского романтизма, явившегося предтечей модернистской эстетики рубежа веков. Вместе с тем новаторское звучание многозначного образа-символа Фофанова, безусловно, связанное и с тем, что его «Чудовище» представляет собой как бы квинтэссенцию импрессионистской поэтики, определяется

предельной дематериализацией его мифопоэтизма и мощной энергией алогического, иррационального начала. Прямое воздействие этого фофановского образа испытал на себе В. Я. Брюсов. В его стихотворении «Чудовища» причудливые и хмурые фантастические существа, олицетворяющие подлинные душевные переживания поэта, представляют собой дальнейшее развитие процесса мифологизации, начатой Фофановым (Максимов, 1969, с. 142). Болезненно-тягостное ощущение предопределенности человеческого существования, его тщетности и бессмыслицы во многом предвосхитило удушающую круговерть обывательского существования в «Мелком бесе» Ф. Сологуба, а сам мистический образ Фофанова стал блистательной предтечей Недотыкомки.

Нельзя не сказать о том, что фофановский мотив противостояния личности бесконечному и иррациональному началу с позиций XX века вполне может быть истолкован как мотив абсурда в понимании одного из ведущих теоретиков экзистенциализма Ж. П. Сартра: «Абсурдность изначальная — прежде всего разлад, разлад между человеческой жаждой единения с миром и непреодолимым дуализмом разума и природы... между порывом человека к вечному и конечным характером его существования... Смерть... неинтеллигибельность действительности — таковы полюсы абсурда» (Сартр, 1986, с. 93).

Третья часть «Стихотворений» К. Фофанова 1896 года, названная по первому произведению **«Снегуркой»**, представляет собой подборку 65 текстов 1887—1895 гг., более половины которых уже было известно читателю по предшествующим сборникам. По сравнению с первыми двумя, этот выпуск не содержит убедительных следов авторской работы по его сознательной организации и отличается наименее выраженной художественной целостностью.

Вместе с тем несмотря на отсутствие совершенно очевидных циклообразующих связей, которые могли бы быть подчеркнуты его заглавием, сборник «Снегурка» нельзя считать свободным от внутренних центростремительных сил, позволяющих наметить его образно-смысловую структуру. Большинство стихотворений объединяет общность конструктивных элементов — образов, идей, мотивов, ставших излюбленными в поэтике зрелого Фофанова. Создается впечатление, что сборник носит итоговый характер, а монтажный принцип его композиции позволяет повторять и варьировать мотивы и образы, заданные начальными стихотворениями, впервые вошедшими в поэтическую книгу.

Так, своеобразным тематическим пунктиром пронизывает весь сборник мотив «чудесных снов» и «лучезарных грез» как вестников трансцендентальной красоты — «отблесков небесной отчизны» (два первых стихотворения «Снегурка», «Сны одино-

чества», далее дистантно расположенные «Над бездной», «Призыв», «Шествие ночи», «Сон», «Серебряный вечер», «Два брата» и заключительное стихотворение «Соловей»). Ключевой образ фофановских «снов» (сны чудные, райские, вечные, властительные), как всегда тесно сливающийся с «мечтами» (мечты светлые, туманные, гордые) и «грезами» (грезы лучезарные, светлые, лазурные), в контексте целого характеризует не столько поэтическую фантазию, сколько лирическое состояние души художника. Ср.: «Душа полна прекрасного, несбыточного сна» (с. 37); «Сумрак соткал нелюдимые сны в белую ночь и в закаты» (с. 2). С лейтмотивом снов тесно сопряжен другой характерный лейтмотив обманутых грез — «утраченного блаженства», «разбитых струн разбитой души» («Снегурка», «Вчера мечтал цветок тепличный...», «У порога», «У старого храма», «Шарманщик», «Три блага», «Вечер», «Ночью» и др.).

Целостное художественное впечатление вырисовывается также из пейзажных зарисовок, собранных в сборнике, поскольку они передают единое восприятие автором материального мира, пронизанное идеей сверхчувственного познания «тайной жизни природы», будь то ее космическая грусть и «печаль заката» («Меланхолия»), «улыбки ликующего дня» («Ночью»), «вдохновение» ночных теней («Игра теней»), любовное томление светил («Nocturno») или умиротворение «взволнованного» грозой «заплаканного» сада («После грозы»).

Генерализующая тенденция «Снегурки» предстает также в лирическом герое как важнейшем связующем элементе цикла. Трагическое мироощущение героя реализуется в комплексе сквозных тематических линий противоречия мечты и реальности («Два мира» и др.), обманутых грез и утраченных ориентиров («Заглохшая тропа», «Отче наш»), безысходной вселенской тоски («Светит месяц», «В тяжелую ночь», «Две могилы» и др.), а также в дальнейшем углубление мотивов смерти и двойничества.

Знакомый мотив удушающей вселенской тоски, разрабатываемый в уже известных читателю стихотворениях «Две могилы», «Весеннею ночью бродил королевич», углубляется и решается то как тревожная и мучительная бессонница под «ужасный вой» «черных собак» («В тяжелую ночь»), то как ночное блуждание в глухом лесу («И темь и лес! Душа без песен и Ночь без позднего огня» — «Заглохшая тропа»), то как горько-иронические размышления лирического героя о «печальных дней бесцветных караванах» («Мутные дни») и об «унылой, затверженной жизни», напоминающей «гамму, разыгранную ленивою, скучающей рукой» («Гамма»).

Подключаясь к ключевому образу фофановских «снов», углубляются мотивы смерти и двойничества, столь важные для поэтического мира Фофанова. С одной стороны, смерть рисует-

ся как чудесное избавление лирического героя от зловещих призраков и мук, как «сон без сновидений» (стихотворение «Смерть» 1892 года, написанное в дни болезни поэта); как простая и безмолвная «встреча с вечным», не различимая со сном («Отшельник»); как естественное звено в цепи вечного обновления жизни и победа вечности над людским тщеславием («Упраздненное кладбище», «В музее»). С другой стороны, роковая обреченность частного человеческого существования пронизывает глубоким трагизмом и даже мучительным кошмаром зловещие «сны» лирического героя:

Мне чудятся ужасные картины:
Весь мир объял предсмертный жар кончины,
Над городом в туманных облаках
Смерть носится, рождая скорбь и страх
(«Мутные дни»).

В качестве кульминационного идейно-смыслового центра цикла «Снегурка» с его доминирующим лирическим образом «снов одиночества» выступает впервые опубликованное в этом сборнике стихотворение «Лабиринт». Сама жизнь с ее томящей тоскою и зловещими предчувствиями здесь предстает кошмарным сном, от которого «дрожишь и не можешь проснуться». Из таинственного и бесконечного жизненного лабиринта, в котором блуждает лирический герой, убегая от страшного конвоя смерти, нет выхода, ибо конечная победа инфернального призрака роковым образом предрешена:

А как же от жизни проснуться
Изнывшему в трудной борьбе,
Где смерть, точно демон, хохочет:
Не скрыться, не скрыться тебе!.. (с. 25).

Сознание роковой обреченности в мироощущении Фофанова тесно связано с мотивом мучительного раздвоения личности («Призрак», «Двойник»), граничащего с безумием («Безумный»). Лирический герой ощущает себя как бы в двух ипостасях — земной и той, которая находится за гранью земного бытия, отсюда возникает иррациональный образ призрачного двойника, от которого «веет и небесным и земным». Фофановский «безумный», мучительно вглядываясь «страдальческим взором» в «далекую загадочную мглу», бьется над тем, что составляло главный «труд души» *поэта* Фофанова:

В незримое ль проникнуть он пытался,
Иль зримое стремился разгадать?
(«Безумный», с. 20).

При этом разорванную, страдающую душу лирического героя умиротворяет не только природа. Ее врачует также слияние с вечным божественным началом, которое избавляет от «сомнений и страха» и порождает сладостный экстаз земной отрешенности («Милосердие», «Утешитель»).

Завершая разговор о третьем выпуске стихотворений Фофанова под названием «Снегурка», отметим, что не только общность таких конструктивных элементов, как мотивы, идеи, образы, которую некоторые исследователи считают достаточной для структурной организации цикла (Slownik, 1976, с. 64), но и концептуальное осмысление соотношения окружающего мира с лирическим «я» позволяют нам квалифицировать этот выпуск как цикл.

Четвертая часть «Стихотворений» К. М. Фофанова, названная **«Майским шумом»**, объединяет 63 текста, большинство которых не публиковалось в предыдущих сборниках.

Ясное звучание в заголовке излюбленного мотива фофановской лирики не исключало иных ассоциаций, возникавших у русского читателя. В критической литературе уже отмечалось не раз, что Фофанов легко и «с полной доверчивостью» пользовался уже известными поэтическими оборотами и словесными находками, подчас не смущаясь немотивированными аллюзиями (см., например: Ермилова, 1974, с. 96). В связи с этим нельзя не заметить, что поэтическая формула «Майский шум» по ассоциации с «Зеленым шумом» Некрасова ощущалась как вторичная. В некрасовскую эпоху словосочетание «зеленый шум» поражало своей новизной, свежей «народной» окраской и даже нуждалось в авторском примечании («так народ называет пробуждение весной») — (об этом см.: Григорьева, Иванова, 1981, с. 328).

В сюжетно-повествовательном стихотворении Некрасова «Зеленый шум» этот народно-поэтический образ символизировал не только весеннее ликование пробужденной природы, не только душевное обновление исстрадавшегося героя, но и полноту мироощущения, открытое и мудро-просветленное приятие жизни с ее радостями и бедами: «Люби, покуда любится, Терпи, покуда терпится, Прощай, пока прощается, и — бог тебе судья!» («Зеленый шум»).

Что же касается «Майского шума» Фофанова, то вынесенный в заголовок образ на фоне всего лирического сборника содержит в себе настолько неповторимое, индивидуально-авторское видение мира, что нельзя исключить и его намеренную аллюзию или даже некоторую полемичность с «зеленым шумом» Некрасова.

От первых трех циклических выпусков «Майский шум» отличается наибольшей художественной целостностью и концептуальностью, а его заглавие не просто повторяет название первого

стихотворения, но является идейно-образной доминантой всего лирического макроконтекста.

«Майский шум» — это прежде всего основная, заданная названием тема весны, столь близкая художественному мироощущению поэта. Лейтмотив весеннего пейзажа насквозь пронизывает весь сборник, определяя сюжетную линию таких лирических произведений, как «Майский шум», «Весенняя запевка», «Мелодия», «У меня живет царица», «Весна и ночь», «Весенние слезы», «В глухом уголке», «Оттепель», «У окна», «Цветы», «Пришла румяная весна», «Утро» и др.

Обращает на себя внимание новая для Фофанова актуализация акустических образов, которые в этом цикле особенно частотны и в совокупности раскрывают обозначенный заглавием образ «майского шума». Внутренний слух поэта — резонатор музыкальной, гармонической стихии жизни, слышимой им в «праздничном гуле» «светлого мая». Все эти «весенние запевки», «райские созвучия» и «мелодии» весны, согласно импрессионистской эстетике, облекаются в неясные, зыбкие и приглушенные звуковые образы гула, шороха, шептания, ропота, вздоха, гомона и т. п.* Ср.: «Все темнее, все печальней Уплывает высью дальней, Перешептываясь, гул» (с. 21); «Я слышу, как весна, боясь мечты своей, И дышит и дрожит в цветущем упоеньи» (с. 10); «И в вершинах влажный шорох непонятных голосов» (с. 17); «И в роще, в спутанной тени Неясных звуков трепетанье» (с. 12); «Все чья-то песнь, не знаю чья, звучала в воздухе душистом» (с. 88); «Идет весна при шуме вод, В цветах кропит, в цветах поет» (с. 3); «И листья робкие застенчивой осины Все так же трепетно лепечут в полусне» (с. 31).

Как это всегда было у Фофанова, образ весны в этом сборнике тесно связан с темой поэтического творчества, юности и первых ее надежд. Весна — это прежде всего «фея снов и красоты», «грез царица», дарующая счастье и любовь («У меня гостит царица», «В молчании ночи», «Вечерняя заря», «Возрождение», «Ночи призрачная мгла», «Первые стихи» и др.). Светлый праздник мая и возрождение земли, когда «Сердцу внятен каждый звук — легкий шорох, робкий шум Навевает рои дум»,— это естественная атмосфера поэтического мира Фофанова, благодатно воздействующая на творческие силы лирического героя. В этом смысле весна во многом родственна фофанов-

---

* Ср. типологически близкие принципы эстетики французского символизма:

Ищи оттенки, не цвета.
Есть полутон и в тоне строгом.
В полутонах, как флейта с рогом,
С мечтой сближается мечта

(Поль Верлен. Искусство поэзии, с. 278).

скому образу ночи как стимулу поэтической деятельности («Весна и ночь», «Из природы», «Лунатик» и др.).

Однако в рассматриваемой книге стихов метафорическая тема весны приобретает в своем развитии ту особую противоречивую многомерность, которой вовсе не знала предшествующая романтическая традиция. Мотивы весеннего возрождения и обновления жизни во многих стихотворениях связываются с мотивом хрупкости, скоротечности, непрочности счастья, земных радостей, да и всего существования («Вечерняя заря», «Мелодия», «Засохшие листья», «Оттепель» и др.). Поэт поет весне «гимн сквозь слезы» («Весенние слезы»), ему «грустно и больно внимать пробужденному шуму», так как

Все тает, надежды и годы...
И дружба, как счастье, не вечна,
И сердце, как слезы, остынет,
И все, что лелеем сердечно,
Усталую память покинет!
(«Все тает»).

Параллельно этому постоянно усложняется и лейтобраз «майского шума», который по мере развития темы включает в себя новые смысловые излучения: «тихие вздохи любви улетевшей», «вздохи глубокой печали», «трепет звучных стонов», «судорожное дыхание груди», «вечерний вздох земного праха» и т. д. «В журчаньи и рокоте влажном серебряных капель» лирический герой узнает не только «слезы в природе», но «и в сердце, и в памяти слезы» («Оттепель»).

В общую концепцию сборника своеобразно вписывается тематический миницикл «Мой гербариум» («Василек», «Герань», «Мох», «Подснежник», «Подсолнечник», «Лавр») вместе с другими «ботаническими» стихами. Чаще всего они представляют собой аллегорические изображения различных человеческих качеств или психологических ситуаций и служат своеобразными знаками-символами (василек — символ сердечной чистоты, ландыш — скромности, герань — добродетельной и печальной труженицы, мох — «эмблема вечности печальной» и т. д.). При всей наивной прямолинейности этой флористической символики образы цветов в «Майском шуме» еще яснее выражают тенденции, обозначившиеся в дебютном сборнике 1887 года. Всех этих эфемеридов, воплотивших в себе идею небесной красоты, объединяет с лирическим героем Фофанова общая горькая судьба «обманутых весной». Ср. обращение поэта к одному из цветов:

И у тебя была сильфида,—
Нас обманувшая весна.
Но как светла твоя обида!
И как печаль моя темна!
(«Ландыш»).

В контексте всего лирического макроцикла весна Фофанова — это не столько время года, сколько воплощение полноты бытия, трагически двуединая сущность, с которой связано не только обретение, но и утрата надежд. В этом отношении фофановский май резко отличается от веселого и бездумного мая его младшего современника поэта И. О. Лялечкина, в поэтическом мире которого животворящие силы весны легко разгоняют всякое зло, производя только добрые и счастливые чудеса (об этом см.: Бялый, 1972, с. 63—64). Именно поэтому в фофановскую концепцию «Майского шума» входят также мотивы страдания, зловещих предчувствий и призраков, ужаса и отчаяния. Лирический герой обращается к небесам с покаянием в собственном нравственном бессилии («Молитва»), признаваясь в том, что «хотел бы верить в прозу жизни, в темную игру земных побед», но вместо этого вынужден казниться «бесплодными сомнениями, гордой бессильной тоской» посреди «воплей суеты» («Я хотел бы верить в прозу жизни...»).

Трагизм безверия и обреченности находит свое выражение в мистических образах непредсказуемого и «дерзкого беса», в любую минуту готового «похитить нечто милое из сердца» («Два беса»); таинственного и «безжалостного вампира», который «сосет» угасающую жизнь лирического героя («Вампир»); в «неземном призраке» роковой смерти, незримо пронизывающем все поэтические атрибуты лунной весенней ночи («Призрак»). Сознание лирического героя неимоверно отягощено мрачной «разгадкой грядущего», отсюда его страх и отчаяние:

Мне страшно!.. Я молю продлить мои волненья!
Мне страшно потому, что жизнь еще люблю!
(«Предчувствие»).

Отсюда же и его неутоленная жажда спокойствия, как извечной мудрости («Спокойствие»), которая приводит поэта к горько-ироничному признанию «игрушечного» идеала — «кукольного города», где «нет ярма земных забот» и царит «безмятежная тишина» («Кукольный город»). Горечь и иронию поэта не понял в свое время Вл. П. Кранихфельд, касаясь в своих рассуждениях этого стихотворения: «Он видит и любит только свою мечту, свой сон. И вы чувствуете, что все города в мире этот поэт-горожанин охотно отдаст за один маленький фантастический городок» (1911, с. 314).

Углубление метафорической темы весны составило зерно лирического сюжета всего цикла, отраженного в композиции «Майского шума». В расположении автономных частей сборника можно проследить ту же логику и своеобразную восходящую лестницу смыслов: пробуждение природы → возрождение лич-

ности, прилив поэтического вдохновения→ощущение непрочности счастья и красоты, тяжелые предчувствия, страдания отягощенного им сознания→и, наконец, финальный реквием «отстрадавшим на грешной земле» («Гимн отстрадавшим»). Последнее стихотворение, по сути дела, представляет собой слабую поэтическую попытку противостоять словом черным пропастям смерти, ежечасно погребающим в себе Прекрасное.

Тем самым «Майский шум» как идейно-эстетическая доминанта и олицетворение трагической обманчивости бытия содержит в себе конденсированное воплощение концепции мира.

Таким образом, и композиция четвертого выпуска, и система образов, и логика развития макроконтекста как единого художественного целого убедительно свидетельствуют о концептуальности этого фофановского цикла.

Пятый выпуск серии — под названием **«Монологи»** — включает в себя 140 стихотворений, абсолютное большинство которых написано от первого лица и не имеет самостоятельного заглавия. Это подчеркивает их открытость, разомкнутость по отношению друг к другу и некоторую смысловую незавершенность, отражающую бесконечность внутренней жизни лирического героя.

Как всегда у Фофанова, в «Монологах» нет прямых откликов на животрепещущие проблемы современности, однако в лирических обобщениях его своеобразного дневника, запечатлевшего динамику живой человеческой души, рассыпаны раздумья человека о себе и своем времени, именно «боль времени» (по выражению И. В. Петровой) и живое ощущение «к новому преддверья» (с. 29). Ср.: «Пловец, укачанный волною Однообразной суеты... Я пробужденья не хочу» (с. 62); «Рожденные от слез бессильны для борьбы» (с. 25); «И чем скромней бессилье наше, тем жажда жизни тяжелей...» (с. 29); «Когда пытливый мир все победит умом... Отвыкнет человек от ласк и поцелуя» (с. 22).

При специальном рассмотрении сборника нельзя не вспомнить известные слова Гегеля о том, что в лирике «подлинным содержанием становится сама душа, субъективность как таковая. Все дело в чувствующей душе, а не в том, о каком именно предмете идет речь» (Гегель, 1971, с. 459—496). В «Монологах» обращает на себя внимание именно незначительность объективного содержания и полная сосредоточенность поэта на самопознании, на тончайших оттенках своего настроения или рефлексии:

Сокровища души несметные тая,
Как необъятных чувств волшебно сочетанье!—
Там небо и земля, и радость мирозданья,
И пытка бытия! (с. 95).

При этом расплывчатость, неясность, неуловимость душевных движений лирического героя едва ли не ярче всего характеризуют его личность. Энергия макрокосма, включающая героя во Вселенную и пронизывающая «Тени и тайны», как бы находит свое продолжение в фофановской энергии микрокосма, в «мучительных порывах» его творческой души, в сосредоточенной интимности, столь характерной для поэзии конца века. Именно на этом построен лирический сюжет стихотворения «Не зажигая звезд, плывет по небосводу...», одного из лучших в этом сборнике.

Хорошо знакомый по предшествующим сборникам образ разочарованной и страдающей от безверия личности представлен в новом, камерном освещении. Межтекстовые отношения позволяют как бы укрупнить этот изобразительный план: крупным планом интимно-личное начало представлено в бесчисленных вариациях знакомых мотивов постижения бесконечного («Долина спит, долина дремлет...», «Есть час в ночи...», «Жизнь томит своей загадкой...», «Воздушных облаков изменчивая пена...» и др.), мотивов бессилия и тоски, исполненных «грустью неземной» («Убийственно влачить томительные ночи, безжизненные дни...», «Зачем рыдает за окном...», «Есть страшные минуты: бытие...», «И жизнь, и ложь мне надоела...» и многие др.), мотивов разлада души («Мне кажется порой, во мне страдает кто-то...», «Сегодня в сердце — праздник нежный...» и др.) и минутных настроений душевного просветления и веры в жизнь («В аллее сумрак лег прозрачный...», «Утешение», «Минутный вопль души моей...», «Мечтательно-возвышенный...» и др.). Глубокое «погружение в себя» приводит к возрастанию субъективности авторского восприятия: однако эта субъективность не столько прежняя, знакомая по предыдущим сборникам и проявлявшаяся в смешении реальностей, сколько субъективность иного рода, вырастающая из особой интенсивности лирического чувства.

Смысловым стержнем «Монологов» оказываются аналитически-углубленные любовно-психологические переживания лирического героя, которым посвящена почти треть всех стихотворений. Рассыпанные по всему сборнику и написанные в разное время (в конец вынесены ранние стихотворения из дебютного сборника), они составляют как бы «несобранный», «читательский цикл» (Дарвин, 1983, с. 19—20), объединенный «концептуально и психологически конкретно существующим адресатом» (Золотарева, 1982, с. 15—16.) Жизненная основа этого «читательского цикла» — история взаимоотношений К. М. Фофанова с невестой и потом женой Лидией Константиновной Тупыловой, чья исключительная нравственная твердость и самоотверженность были для него опорой всей жизни.

Фофановская антиномия мечты и реальности, пропущенная

через призму отношений лирического героя и его подруги в их общей «пытке бытия», вылилась в мозаичную картину отдельных лирических сюжетов, поэтически воссоздающую сложные перипетии трудной, но верной любви. См., например, красноречивые начальные строки его стихотворений: «Два сердца бьются в нас мятежно...», «Твоих очей безмолвное признанье...», «Мой друг, мой нежный друг, люблю тебя — зову...», «Мне нужен свет любви твоей...», «Упреки... слезы... огорченья...», «В ревнивую ночь», «Зачем меня ты проклинаешь....», «Два-три отрадных дня, две-три сердечных встречи...», «Дай горе выплакать! Дай вынесть одному Всю ревность, злость мою и муку...», «Еще тобою я любим...», «Не смейся над моей иронией холодной...» и др. Лирическое обобщение большой силы придает любовной лирике «Монологов» и некоторые узнаваемые черты эпохи: в разрушении надежд и обострениях дисгармонии любящих, в их «сердечной усталости» и набегающих волнах душевного холода узнавал себя «век больной», в котором «едва горят сердечные огни».

Стихотворение «Ты помнишь ли, подруга юных дней...» интересно как вариация известного из дебютного сборника стихотворения «Ты помнишь, все дышало прозой...» с иным художественным решением антиномии мечты и действительности. Основу его композиции составляет контраст восторженного восприятия жизни юной четой в прошлом и горькой, усталой трезвости зрелых лет в настоящем, когда «И жизни кажется все меньше у порога, А просьбы больше к Громовержцу». Если в психологической коллизии зарождающейся любви контраст будничного и возвышенного в раннем стихотворении Фофанова изображается с акцентом на отсутствующих романтических аксессуарах любовного свидания, то в поздней вариации тот же контраст той же коллизии рисуется с акцентом на прозаичной картине петербургской окраины: «грустный лязг колес», «крики торгашей», «усталый продавец под рыночною аркой, застенчивый бедняк с протянутой рукой, салопница, идущая с кухаркой, неторопливая своим расчетливым умом» и т. д. Такая стилистика и такие реалистические краски совершенно необычны для «Монологов» и потребовались лишь для подчеркивания отрешенности и самоценности «поэтических грез». Именно поэтому «забота» и «нужда» настоящего отнюдь не могут быть для Фофанова содержанием конкретных и развернутых образов. В самом же мажорном тоне нарочито прозаических бытовых сцен, введенных поэтом против обыкновенного в «идеальную» часть стихотворения, можно видеть формирующийся и углубляющийся принцип эстетики рубежа веков — идти не от действительности к мечте, как это было в классическом романтизме, но напротив — от мечты к действительности (что видно было уже в раннем его стихотворении). Гармония высокого

и низкого, поэзии и прозы оказывается для Фофанова достижимой и истинной только в мире юношески прекрасной иллюзии.

«Адресат» любовной лирики «Монологов» — это появившийся еще в сборнике 1889 г. образ женщины — подруги лирического героя, его стойкого товарища по несчастью и конфидента в нравственных исканиях и потерях. В принципе этот образ родственен героине «панаевского цикла» Н. А. Некрасова и, прежде всего, по «реалистической конкретности» (Жданов, 1982, с. 346) душевного переживания обоих героев.

Так, в стихотворении «Упреки... слезы... огорченья...» отвлеченные этические проблемы и категории в духе некрасовской традиции приобретают вполне «земную» плоть и кровь, обращаясь в реальный диалог и спор любящих о жизни, собственных отношениях и даже роли «песен» в многотрудной супружеской жизни:

За то, что песнями пленял,
Ты эти песни проклинаешь...
Не проклинай! Не знаешь ты,
Как тяжелы мне эти звуки! (с. 86).

Условный образ любимой женщины, пришедший в раннюю лирику Фофанова из романтической традиции, здесь превращается в мятущуюся героиню любовной драмы, долгие годы разыгрываемой в урбаническом мире «города-спрута», стирающего различие между жизнью и «кошмаром, тяжелым и туманным».

Стихотворение «Зачем ты меня проклинаешь...» продолжает тему трагической борьбы любящих с нуждой и пошлостью жизни, усугубленной взаимным непониманием и размолвками. Лирическое увещание, обращенное к подруге, проникнуто не только горестной печалью, вызванной бессилием изменить обстоятельства, но и бережным отношением, исполненным внутреннего благородства:

Как ты, я обманут глубоко
И так же измучен в борьбе;
Зачем же ты ропщешь жестоко,
Когда я молюсь о тебе? (с. 113).

Порой Фофанов доходит до прямых реминисценций из Некрасова: ср. начальную строку «Не смейся над моей иронией холодной...» как отголосок некрасовского стихотворения «Я не люблю иронии твоей...».

«Двойное бытие» смятенных фофановских героев, антиномичность их духовных исканий достаточно близки также «денисьевскому циклу» Тютчева и интимной лирике Аполлона Григорьева, по признанию силы рока, тяготеющей над личностью. Однако если лирический герой Тютчева мучается роковой предопределенностью ниспосланного ему чувства (Петрова, 1980, с. 57), то герой исповедальной лирики Фофанова горестно осознает роковое несоответствие двух своих ипостасей — поэта и

частной личности, подобное роковому разрыву искусства и жизни.

В целом же тупыловский «цикл» Фофанова представляет читателю трагедию двух любящих, переживших крушение идеалов юности, причем в изображении женщины, разделяющей тревогу и боль лирического героя, Фофанов идет вслед за Некрасовым и Тютчевым.

Поскольку организующим началом «Монологов» является образ переживающего неустроенность мира лирического героя, к которому тянутся все мотивы книги, тупыловский цикл приобретает значение важнейшего элемента лирического сюжета «Монологов» как авторского художественного единства.

Из анализа всех пяти обследованных выпусков можно увидеть, что категория цикла не является у К. М. Фофанова чем-то застывшим. Эволюция ее идет от принципов, тяготеющих к эстетике романтического периода (имеется в виду прежде всего жанрово-тематический принцип, отраженный как в первом сборнике 1887 года, так и в лироэпическом выпуске «Маленьких поэм»). Более сложные циклические образования в выпусках 1896 года представляют собой как бы различные системы межтекстовых взаимодействий, с различными доминирующими основами, среди которых лирико-философское единство «Этюдов в рифмах», образно-смысловая целостность «Снегурки», ярко выраженная концептуальность «Майского шума» и намеренная камерность в изображении лирического героя «Монологов». Все это свидетельствует о неуклонном движении фофановской лирики по пути циклизации и о возрастании в его творчестве роли контекста.

Глава шестая

НАЧАЛО КРИЗИСА

(Сборник «Иллюзии». СПб, 1900. 480 с.)

Активная литературная деятельность К. М. Фофанова завершается объемным, почти 500-страничным томом «Иллюзий» (СПб, 1900), в который вошло 174 лирических миниатюры и 15 лироэпических произведений в жанре поэмы и баллады. После выхода этой книги Фофанов окончательно уходит на второй план литературной жизни начала XX века, уступая первенство теперь уже блоковскому поколению.

Из предпосланной сборнику эстетической декларации («Ищите новые пути»!) можно было бы предположить активные поиски и творческие разработки автором новых тем и новых художественных форм в соответствии с запросами времени. Вспомним, что в 1894 г. В. Брюсов выпускает сборник «Русские символисты», а годом раньше выходит отдельным изданием бурно обсуждаемая лекция Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях в современной литературе» — первая попытка самоопределения символизма как идейно-художественного течения русской общественной мысли. Ощущение художественного рубежа объединяло не только Фофанова и Мережковского, но и едва ли не всех деятелей литературы этого времени, включая таких далеких по своему поэтическому мировосприятию художников слова, как Чехов и Короленко (Келдыш, 1975, с. 107). Ко времени выхода «Иллюзий» в обстановке нарастающего общественного подъема углубляется размежевание двух художественных концепций образного мышления. Если в одной из них, связанной с демократической эстетикой позднего народничества и возрождающимся духом личностной активности в литературе критического реализма рубежа веков, господствовала художественная объективность, то в другой, ориентированной на романтический сенсуализм и модернистскую эстетику постижения мира «иными, не рассудочными путями» (Брюсов, 1904, с. 19), господствовал крайний субъективизм творческого мышления.

Казалось бы, эволюция Фофанова, провозглашенного Д. Мережковским одним из первых символистов, должна была идти

более всего по символистскому пути обновления поэтических форм. Однако этого не произошло. Более того, последние достижения в лирике рубежа веков, связанные уже с именами утверждающегося символизма, оказываются в большинстве своем вне поля зрения поэта. В отличие от предшествующих сборников Фофанова, каждый из которых знаменовал определенный этап в его художественном познании мира (становление поэтического идиостиля в дебютной книге стихов, возникновение лирического героя в выпуске 1889 года, его дальнейшая эволюция в «Тенях и тайнах» и циклах 1896 года), сборник «Иллюзии», вопреки начальной авторской декларации, представил собой более всего набор знакомых размышлений о поэтическом творчестве и затверженных вариаций любовных и пейзажных мотивов, как бы отмеченных печатью разложения авторского художественного почерка.

Глубинный стилевой сдвиг, безусловно, связан с отходом Фофанова от субъективно-авторского начала, которым был пронизан образный строй его поэтических достижений и более всего сборника «Тени и тайны». На путях сближения с «объективной художественностью» творческие возможности поэта оказались весьма ограниченными, Фофанов как бы возвращается к ученичеству и подражательству лирике прошлого, от которой он усваивает более всего легкость версификации. Если раньше традиционные поэтические штампы переосмысливались Фофановым в русле его объективно-идеалистической концепции мира, подчас открывая пути новым художественным тенденциям, то в новом сборнике традиционные стилевые и тематические пиитизмы приобретают характер банального приукрашивания действительности или же характер самоповторения.

Трансформация идейно-художественной проблематики более всего определяется упрощенно-схематическим воплощением большинства мотивов сборника, вызванным утратой как всякого философского подтекста, так и пафоса нравственного искания, характерного для предшествующего творчества поэта.

Так, мотив вселенской банальности, о чрезвычайно важном значении которого в поэзии Фофанова уже говорилось, низводится в «Иллюзиях» до весьма трафаретных пиитических ламентаций («людская пошлость, мрак сердец» — с. 75, 76, «Все пережито, что возможно...» — с. 58).

Мотив раздвоения личности, ранее тесно связанный с поэтикой призрачного бытия и трагическим предчувствием смерти, получает «реалистические» интерпретации то как встреча лирического героя с неким «блуждающим страдальцем», чье «плачущее лицо», «бледные ланиты» и «протянутые руки» смущают героя («Страдалец»), то как размышления о «суетном жильце» верхнего этажа, ночные шаги которого почему-то наводят на мысли о смерти («Поздние шаги»), то как поиски лириче-

ским героем ответов на явно искусственные и выспренные вопросы с их ложно понятой «красивостью»:

Кто я? — мечта или ошибка,
Звезда ль падучая над тьмой,
Зари ль минутная улыбка
Пред дверью вечности немой?
Огонь блуждающий ли в склепе,
Иль бреда мутного игра,
Иль искра, брошенная в степи
От теплотворного костра?
(«Кто я?», с. 22).

Если раньше внутренняя дисгармония обуславливалась причинами исторического характера, связанными с утратой веры в прогресс, и выражала трагическую скорбь ищущей личности по утраченным идеалам (ср., например, такие стихи из «Теней и тайн», как «Грядущее туманами покрыто», «Что-то будет у нас впереди и куда нам идти...», «Фантазия»), то в «Иллюзиях» она обретает затверженную легковесность, невыразительность языковых и стихотворных средств (см., например, стихотворение «За гробом», с. 12). Ощущение закрытости исторических путей и трагедии индивидуального существования примитивизируется до почти пародийной легкости.

Что наша вечность?
Остывший лоб,
Под кисеею
Открытый гроб.
А дальше — яма.
И день за днем,—
И наша вечность
Уже в другом (с. 202).

Традиционно большое внимание уделяется в этом сборнике темам, связанным с поэтическим творчеством, о чем говорит и название книги. Но если раньше поэтический мир фофановских грез управлялся императивом духовного напряжения во имя постижения идеальной красоты, то теперь эти «грезы» и «иллюзии» низводятся едва ли не до деталей модного литературного обихода (особенно показательно в этом отношении стихотворение «Тебе в альбом»). Романтическая ретростилистика, выражавшая в сборнике 1889 года тоску по цельности мировосприятия, перерождается в банальное «романтическое» эпигонство: душа поэта уподобляется то извергающемуся вулкану («Я видел пламенную гору»), то таинственной пещере: «Там гении неба и хищные звери» («Душа поэта»), а сам поэт, противостоящий абстрактной «толпе», ведет беседы с Вельзевулом и богом («Поэт»). Стиль Фофанова в связи с этим обна-

руживает склонность к декламационно-риторическому пафосу, до этого чуждому поэтике зрелого Фофанова. Ср. такие стихотворения из сборника «Иллюзии», как «Слово», «Из монологов», «Вошли во мрак мы с духом тьмы...», и многие другие. Подчеркнуто декларативно также и стихотворение «В бурю» — «романтическая» картина разбушевавшейся морской стихии с неорганичным для автора мотивом «упоения в бою» (говоря словами Пушкина):

Пошатнися, окунись,
Отуманенная высь,
Захлебнись ревущей бездной!
То-то радость, то-то страх,—
На волнах и в облаках
Свист и хохот бесполезный! (с. 96).

Это стихотворение Фофанова можно сопоставить не только с песней пушкинского Председателя из «Пира во время чумы», но и с известным стихотворением Я. Полонского «Качка в бурю», где золотые сны о детстве и юности даны по контрасту с реальной картиной смертельной опасности как «причудливое сплетение беспечности, детскости и отваги» (Фридленд, 1984, с. 14). Однако фофановское стихотворение пронизано лишь детской беззаботностью, в нем нет ни отваги героя Полонского, ни тем более гордой силы духа пушкинского Вальсингама.

В развитии темы поэта и поэзии наиболее ярко риторические тенденции проявились у позднего Фофанова в лирическом цикле, посвященном Пушкину («Иллюзии», с. 136—143) и написанном в стиле пышного юбилейного панегирика:

Слава великому,
Слава прекрасному,
Мощно создавшему
Русский язык!
В мир всеобъемлющий,
В мир вдохновения
Дух наш с тобою,
О Пушкин, проник! (с. 142).

В художественном отношении эти стихи резко уступают стихотворению из дебютного сборника «Тени Пушкина».

Значительное место в «Иллюзиях» занимает любовная лирика, однако же и она маловыразительна, поверхностна и в большей степени является лишь повторением пройденного. Здесь представлены как запоздалая романтическая стилизация («Серенада», «Как я любил, как я о ней страдал», «Не знаешь ты, что я в сетях твоих» и др.) с ритуальной позицией героя «у ног своей богини» (с. 68), так и фольклорные реминисценции в сти-

ле Кольцова (две «Песни» — с. 31, 42), а также привычные ламентации о прошедшей молодости и угасшей влюбленности («Я иду своим путем...», «Я отвык от горячего зноя любви...», «Ветер ласковый при встрече» и др.), об одиночестве любовной пары в мирской суете («Что ты ни спросишь...», «Морозит... Снег хрустит и щиплет щеки...») и дисгармонии «любящих сердец» («Ты видишь, — я люблю и все еще дрожу...», стансы «Ты все еще помнишь и судишь...», «Больна ли, гневна ли, печальна иль сурова...» и др.). Безусловное снижение художественного уровня стихотворений с любовным сюжетом особенно ясно видно на примере двух из них — «Оделося небо» (с. 56) и «Ты пришла ко мне печальная...» (с. 100). Полуреальные облики возлюбленной, являющейся лирическому герою в его полуночных видениях, представляют собой вариации образа «белой женщины» из сборника «Тени и тайны». Однако если более ранний фофановский образ был связан с мотивом постижения красоты мира в процессе поэтического творчества («райского глагола неизреченными словами») — а это создавало особую эмоциональную напряженность и определяло сам выбор языковых средств, то обе трактовки этого образа в «Иллюзиях» значительно бледнее и примитивнее: встреча героя с подругой оборачивается не приобщением к истине, но лишь переживанием избитой любовной драмы, к тому же выраженной поэтическими средствами или самыми избитыми («И в сердце проснулись Вновь муки и грезы, Забытые страсти, Забытые слезы» — с. 56) или же неестественно вычурными («милый голос мне звучал... как на море синий вал» — с. 100).

Мотив утраченной любви, осознававшийся ранее в мире Фофанова как потеря высшего из земных воплощений небесного идеала, обнаруживает явную тенденцию превращения в расхожее клише, порой со слащаво-сентиментальной окраской («Он и она»). В сочетании с попыткой изобразить внутреннюю дисгармонию любящих эта тенденция доходит до пародийной остроты: «Поклонник бежал от порога, Осмеянный ею жестоко... Она так смеялася много И мучилась так одиноко» (финальные строки стихотворения «Она»).

Художественный почерк прежнего Фофанова узнаваем лишь в немногих стихотворениях нового сборника, обычно разрабатывающих программный лейтмотив природы как источника вдохновения («Вечерняя звезда, звезда моей печали», «Во мраке ночи голубой», «О эта бледная весна», «На тусклом облаке трепещет», «Точно призрак в ризе темной» и некоторые др.). В них по-прежнему в качестве организующего принципа лирической образности выступает смешение реальностей. Прежнего художественного уровня достигает поэт и в урбанических стихах «Осень», «На улицах в сумерках». Однако даже в лучших образцах «Иллюзий» заметно повторение однажды найденных мини-

образов (фея Весны, ароматное дыхание весенней ночи, ветер, слушающий сказки темных вершин, алые отблески в окнах, блеск сумрачной памяти, песни в полусне и т. д.).

На «новых путях» отхода от прежних принципов лирической системы создано лишь несколько художественно завершенных стихотворений, творчески воплотивших в себе опыт русской реалистической лирики. Из них особенно следует выделить стихотворения «На деревенском кладбище» (с. 111) и «Деревня скрылася... и нивы» (с. 88). В лирических миниатюрах этого же ряда («Весенний гром», «Утро», «Лето», «Как воздух свеж, как липы ярко...») точно найденные реалистические краски для объективного изображения пейзажа в сочетании с импрессионистской манерой их наложения в большой степени сближают позднего Фофанова с Фетом и Тютчевым.

В лироэпическом разделе «Иллюзий» среди схематичных рифмованных пересказов известных литературных или фольклорных сюжетов, подчас отличающихся далеко не лучшим вкусом (ср., например, эстетически алогичное сопряжение картинки «рыцарских» нравов с современным Фофанову бытовым анекдотом в «Сказке для женщин»), выделяется поэма «Поэтесса» как попытка художественного осмысления современной общественной жизни. История женщины, вырвавшейся из пошлости уездного захолустья, пережившей разочарование в любви и собственном призвании, при всех субъективных новаторских устремлениях автора, отличается некоторой вторичностью: герои «Поэтессы» — вполне узнаваемые литературные типы (молодая наивная провинциалка, ее ограниченный муж-деспот, легкомысленный актер-соблазнитель, прогрессивный журналист), а сюжетные повороты кажутся достаточно искусственными. Замысел автора изобразить смерть героини, ставшей фельдшерицей, в деревне от тифа, несомненно, был навеян аналогичными коллизиями массовой народнической беллетристики. В стилистическом отношении фофановская «повесть в стихах» отражает авторскую установку на реалистический психологизм и конкретно-бытовую содержательность, однако языковая небрежность прорывается клишированными условно-поэтическими анахронизмами («лучезарное чело, как день безоблачный, светло» — «деталь» в портрете героини Глафиры Львовны). Известно, что прижизненная критика высоко оценила «красоту формы» фофановской «Поэтессы», заметив, однако, что ею «не искупается банальность содержания» (Мельшин, 1904, с. 315). Но сам факт, что экспериментируя в области новых художественных форм, Фофанов обратился к воплощению героини из народнической среды, безусловно, свидетельствует о глубине и искренности его демократических убеждений. Более того, в размышления героини автор вложил прямую декларацию этих взглядов:

Дай волю Ванькам и Парашам,
Дай свет их зоркому уму,—
И будет то, что в мире нашем
Еще не снилось никому (с. 427).

Можно сказать, что эта поэма явилась самой значительной из попыток Фофанова «петь волненья тревожного дня», важной вехой на «некрасовском» пути его музы. Однако она высветила и трагический недостаток фофановской поэтической культуры, сказавшейся в наивности рисунка при изображении явлений общественной и, в частности, общественно-литературной современной жизни, а также в неумении живописать конкретные человеческие индивидуальности.

Единственный характер, который позднему Фофанову все же удалось изобразить живо и конкретно,— это лирический герой его во многом автобиографической поэмы «Поэзия — бог», посвященной памяти его друга А. С. Слуцкого и опубликованной впервые в «Юбилейном сборнике литературного фонда (1859—1909)» (СПб, 1910). Обнаженная правда нищенского существования, тщетно заглушаемая вином, и едкая горечь от ощущения растоптанного достоинства Поэта как человека с бесконечно высоким духовным потенциалом создают вполне реалистический и законченный образ современного мечтателя, для которого нет бога выше Поэзии. Выросшая на почве романтической иронии, авторская ироническая остраненность здесь лишь усиливает истинную, реалистическую конкретность характера.

В целом же последний прижизненный сборник Фофанова продемонстрировал его явный поворот в сторону объективной художественности и отказ от субъективизма, свойственного модернистской поэтике.

В литературе уже говорилось о безоговорочном неприятии Фофановым «уродливой Музы» и искусственного пафоса декадентов с их притязаниями на истинное новаторство (об этом см.: Цурикова, 1962, с. 38), которое поэт высказал в стихотворении 1901 года «Декадентам». Вместе с тем «пробы пера» Фофанова в этом же направлении, датируемые как временем «Теней и тайн» (1892 г.), так и более поздним (драматическая фантазия «На полюсе», 1902 г.), отражают неоднозначность и сложность отношения Фофанова к новым течениям. Будучи истинным и глубоким демократом, он не принимал отторжения поэзии от читательской массы: «безумные грезы» в очах декадентской Музы, которая, по фофановскому выражению, «себя собою утешает», символизирует для него заведомую нежизнеспособность поэтической деятельности русского декаданса. «Ваша Муза — мумия»,— заявляет Фофанов в своей едкой инвективе «Декадентам» (Лит. приложение к «Ниве», 1901, № 1, с. 71).

Достаточно резкое расхождение сложившейся лирической системы Фофанова и его позднейших идейно-эстетических представлений не привело к плодотворному обновлению этой системы: подорванное здоровье, нищенское существование, наконец, годы — все это уже не позволило поэту выйти из затянувшегося творческого кризиса, несмотря на попытки вырваться из него в последующее десятилетие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятый нами анализ всех прижизненных сборников Фофанова позволяет увидеть поэта таким, каким он реально вошел в историко-литературный процесс, оставляя в тени его ненапечатанные произведения, а также немногие публикации в прижизненной периодике 1900-х — 1911 гг. Исследование творческого пути поэта позволяет выделить четыре основных этапа в его художественной эволюции.

I. Начало творческой деятельности (1881—1887 гг.). Это период интенсивных жанрово-тематических и стилистических поисков, период выяснения основного направления в освоении опыта романтической лирики и некрасовской реалистической школы, период первых попыток прямолинейного выражения своей социальной позиции. Именно в это время вырабатывается эстетическая программа и основной комплекс мотивов лирики Фофанова, а главное — устанавливается его художественный почерк, называемый нами идиостилем.

II. Поэтическая деятельность 1887—1889 гг. как этап активного включения в литературный процесс современности. В этот период происходит дальнейшая психологизация лирики Фофанова и резко раздвигаются его художественные горизонты за счет более углубленного знакомства как с творчеством своих литературных собратьев, так и с западноевропейской поэтической культурой (Гейне, Бодлер, парнасцы). Усиление трагической ноты как эмоциональной доминанты его лирики и преодоление постулатов романтической эстетики относительно соотношения личности и общества означало эволюцию форм авторского сознания в поэзии Фофанова этого периода и вызревание в ней лирического героя нового типа. Одновременно в творчестве поэта появляются ростки новой эстетики, дисгармония в которой отражала общественную дисгармонию кризисной эпохи.

III. Наиболее зрелый этап творчества Фофанова (1889—1896 гг.), который был ознаменован созданием концептуальных лирических макроконтекстов («Тени и тайны», «Этюды в рифмах», «Снегурка», «Майский шум», «Монологи»). Лирика этого периода отличается усилением концептуального философско-эстетического содержания, в котором явно преобладало субъективно-идеалистическое начало (особенно ярко это сказалось в

поэтике «Теней и тайн» и «Этюдов в рифмах»), четко обозначившееся под влиянием актуальных для кризисной эпохи иррационалистических учений немецких философов. В это же время значительно углубляется и детализируется интеллектуальный и психологический портрет лирического героя Фофанова, который получает свое законченное художественное воплощение в связи с разработкой мотива вселенской банальности, пронизывающей макро- и микрокосм Фофанова, а также мотива экзистенциального трагизма. Высокого художественного совершенства достигает образная система Фофанова. Признание иррациональной сути прекрасного порождает способ изображения объектов лирического чувства в иллюзорных, призрачных образах, основанных на субъективном смещении реальностей. В динамике эстетического сознания ощущается развитие тенденций модернистской эстетики, более всего сближающих Фофанова с самоопределяющимся в это время символизмом.

IV. Период творческого кризиса и угасание поэтической деятельности Фофанова (1897—1911 гг.). В лирике этих лет наблюдается явное снижение ее общего художественного уровня, что, безусловно, связано с утратой пафоса трагической недостижимости идеала и общего романтического умонастроения, питавших художественный идиостиль Фофанова. В поисках новых для себя путей Фофанов отходит от субъективно-идеалистической эстетики в сторону объективной художественности. Отдельные достижения поэта на пути обновления художественной тематики и поэтического стиля коснулись лишь нескольких глубоко демократических по своему духу лироэпических произведений из сборника «Иллюзии», однако в собственно лирике Фофанова объективизация поэтики не принесла высоких художественных результатов.

В заключение подведем некоторые итоги. Возникшее в духовной атмосфере 1880—1890-х годов творчество Фофанова представляет собой исторически закономерный этап поисков новых аспектов художественного видения мира. Хотя постижение социальных и идейно-философских координат эпохи у поэта-самоучки, непосредственно не связанного с общественной борьбой, не было достаточно глубоким и основательным, ощущение духа времени формировало его мировоззренческую и эстетическую позицию. Философско-эстетические взгляды даже зрелого Фофанова не представляют собой стройно выраженной системы, но обнаруживают несомненную связь с близкими иррационалистическими учениями А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Э. Гартмана, В. Соловьева и уходят своими корнями в идеалистическую эстетику немецких романтиков. При этом, в отличие от старших символистов, Фофанову был глубоко чужд эстетский культ самодовлеющей формы в искусстве. Таким образом, в целом творчество Фофанова было включено

в круг эстетических идей европейской культуры конца века. Вместе с тем поэзия Фофанова готовила почву для «бури и натиска» русского символизма, которые, по справедливому мнению О. Э. Мандельштама, «следует рассматривать как явление бурного и пламенного приобщения русской литературы к поэзии европейской и мировой» (1987, с. 204).

Центральный момент в мировоззрении Фофанова — художника переходной эпохи — это трагический дуализм бытия, непреодолимое «двоемирие», проникающее в «бездну сердца» лирического героя. Альтруизм для Фофанова, глубокого демократа по рождению образу жизни и по духу,— это не только этическая, но и эстетическая идея, проходящая через все его творчество.

Прямой наследник и продолжатель романтического направления в русской поэзии, Фофанов внес в него самобытное начало: энергичный динамизм и внутреннее напряжение, обусловленное устремленностью к трагически недостижимому идеалу, субъективно смещенное восприятие реальности, а также преобладающую замкнутость внутреннего мира в сфере лирически-возвышенного «я».

Тревожное человеческое сознание становится эмоционально-лирическим центром его творчества. Отсюда вклад Фофанова в художественное мышление своего времени — это прежде всего создание лирического героя нового типа: скованного «земными цепями» страдающего мечтателя, пронизанного острым ощущением экзистенциального трагизма.

Как художественный тип, герой Фофанова включен в оригинальную лирическую систему с эмоциональной доминантой вселенской грусти или даже болезненного надрыва. Среди основных черт этой лирической системы — «мерцающая» образность, намеренная неясность и расплывчатость контура, а также легкость и мимолетность впечатления, задающего далекую, уходящую в ирреальность глубину образа. В некоторых вершинных созданиях фофановской лирики мощными, реалистически точными штрихами очерчивалась новая структура образа, в которой его бесконечная глубинная перспектива облекалась вещественной, чувственно-осязаемой оболочкой («Старые часы», «Кончается», «Прекрасна эта ночь с ее красой печальной...» и др.). В этом Фофанов предвосхищал творческие поиски русского поэтического авангардизма.

В качестве существенных черт поэтического идиостиля Фофанова нужно выделить также уплотненную метафоричность, вытекающую из самого типа его художественного мышления, приверженность традиционному эмоционально-оценочному словарю (более всего, эмоционально-оценочным поэтизмам), особую гармоническую напевность. В легком и гибком стихе Фофанова музыкальное начало очень выразительно. Музыка с ее

иррациональной стихийностью и экстатичностью особенно близка его мироощущению. Отсюда и широкий диапазон фофановской метрики с очень активным использованием трехсложников, пятисложников, вплоть до экспериментов с дольником и тактовиком («Грусть сосен», «На полюсе» и другие поздние стихи Фофанова), богатство его строфики и рифмы, владение фольклорным стихом.

Предпринятый анализ прижизненных лирических сборников поэта позволяет уточнить и конкретизировать те черты его поэтики, которые в дальнейшем были развиты символистами. Так, одним из основополагающих принципов образной системы символистов становится особая поэтическая модальность, в которой психологически обусловлено сближение реального и ирреального планов. С этой модальностью связана и фофановская трактовка урбанистического мотива как «постижения своего ужаса и своей тайны в повседневности», которая получает развитие в творчестве Брюсова и младших символистов А. Блока и А. Белого.

Именно в поэзии Фофанова отражен исторический момент перехода от романтического конфликта мечты и действительности, разрешающегося разочарованием, к преодолевающей этот конфликт новейшей символистской концепции жизнестроительства, в которой творческое сознание художника движется не от мечты к действительности, а от действительности к мечте (Kluge, 1988, с. 44—45).

Созвучие идеям христианского утопизма В. Соловьева с его «положительным всеединством трех начал» проявилось в построении излюбленного астрального образа Фофанова, символизирующего божественное триединство Истины, Добра и Красоты (сборник 1887 года). Позже в лирике Фофанова («Белая женщина», «Звезда любви») возникает еще более существенный для новой эстетики образ неземной возлюбленной, персонифицирующий трансцендентальную красоту и столь близкий мистическим исканиям В. Соловьева, поэзии А. Блока, А. Белого, В. Пяста и др.

Творческие поиски Фофанова в области лирической драмы с ее условно-обобщенной аллегорией и обращением к темам космического и метафизического характера («Вечная борьба», позже (1902) — «На полюсе») предвосхищают драмы Ф. Сологуба 900-х годов и некоторых других авторов того же направления, а также определенные тенденции экспрессионистской драмы Л. Андреева.

Возрастающая роль контекста и развитие циклообразующих связей в фофановской лирике вплоть до явной концептуальности «Майского шума» также подготавливало почву для художественных открытий символистов на пути развития сложных иерархических единств как новых жанровых образований, по-

зволяющих еще более углублять смысловую структуру лирических образов.

Творчество Фофанова в определенной степени является также предвосхищением некоторых философско-эстетических идей середины XX века. Речь идет о сложившейся в поэзии зрелого Фофанова концепции противопоставления страдающей личности тотальной пошлости и абсурду повседневного бытия, о герое, подавляемом этой пошлостью и ужасом перед небытием («Кончается», «Суета сует», «Камень и зодчий», «Кузница», «Чудовище», «Лабиринт» и др.). Такая трактовка проблемы личности и бытия во многом предваряет постановку и интерпретацию их эстетикой и онтологией экзистенциализма (Камю, 1989, с. 230).

Таким образом, поэзия Фофанова в целом не только не была периферийна по отношению к литературному процессу, как это представлялось некоторым критикам, но и содержала в себе зерна для многих новейших поэтических течений XX века*.

---

* К сожалению, автору до последнего времени оказались недоступными работы двух итальянских исследователей Фофанова Чизаре де Микелеса и Серджио Леоне: ксерокопии их публикаций были получены из Италии после сдачи книги в производство. Рецепция Фофанова итальянской русистикой заслуживает отдельного разговора.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ТЕКСТЫ

Апухтин А. Н. Сочинения. 3-е посмерт., доп. изд. СПб: Тип. Суворина, 1898. 658 с.

Верлен Поль. Искусство поэзии//Из европейских поэтов: Переводы Вильгельма Левика. М.: Худ. лит., 1967. С. 278—279.

Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы/Сост. Л. Е. Черкасский, В. С. Муравьев. М.: Наука, 1985. 508 с.

Гете И. В. Фауст. Петрозаводск: Карелия, 1975. С. 288—293.

Льдов К. Н. Стихотворения//Поэты 1880—1890-х годов/Под ред. Г. А. Бялого. Л.: Сов. писатель, 1972. С. 178—208 (Библиотека поэта. Большая серия).

Лялечкин И. О. Стихотворения//Поэты 1880—1890-х годов. Л., 1972. С. 559—582.

Надсон С. Я. Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Сов. писатель, 1962. 505 с. (Библиотека поэта. Большая серия).

Очей очарованье: Стихи русских поэтов о природе/Составители Л. Г. Андреев и О. К. Мамонтова. Хабаровск, 1976. 576 с.

Полонский Я. П. Лирика. Проза. М.: Правда, 1984.

Сафонов С. Стихотворения//Поэты 1880—1890-х годов. Л., 1972. С. 512—526.

Случевский К. К. Стихотворения. Поэмы. Проза. М.: Современник, 1988. 428 с.

Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы/Сост. З. Г. Минц. М.; Л.: Сов. писатель, 1974. 350 с. (Библиотека поэта. Большая серия).

Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1966.

Фофанов К. Стихотворения. СПб: Изд-во Г. Гоппе, 1887. 182 с.

Фофанов К. Стихотворения. СПб: Изд. А. С. Суворина, 1889. 256 с.

Фофанов К. Тени и тайны. СПб: Изд. М. В. Попова, 1892. 352 с.

Фофанов К. М. Стихотворения: В 5 частях. СПб: Изд. А. С. Суворина, 1896. Ч. I: Маленькие поэмы. 97 с.; Ч. II: Этюды в рифмах. 68 с.; Ч. III: Снегурка. 96 с.; Ч. IV: Майский шум. 96 с.; Ч. V: Монологи. 173 с.

Фофанов К. М. Иллюзии. СПб: Изд. А. С. Суворина, 1900. 480 с.

Фруг С. Г. Стихотворения 1881—1889 гг. СПб, 1889. С. 1—66.

Цертелев Д. Н. Стихотворения//Поэты 1880—1890-х годов. С. 208—228.

ЛИТЕРАТУРА

А. [?] К. М. Фофанов. Иллюзии. СПб, 1900//Жизнь. 1901. № 2. С. 253—255.

Альми И. Л. Сборник Е. А. Баратынского «Сумерки» как лирическое единство//Вопросы литературы. Метод. Стиль. Поэтика. Вып. 8. Владимир, 1973. С. 23—81.

Андреевский С. А. Вырождение рифмы (Заметки о современной поэзии)//Андреевский С. А. Литературные очерки. 3-е изд. СПб: Тип. А. Е. Колинского, 1902. С. 427—469.

Арсеньев К. Поэты двух поколений//Вестник Европы. 1885. № 10. С. 774—775.

Арсеньев К. Еще о современных русских поэтах (Н. Минский и К. Фофанов)//Вестник Европы. 1887. № 5. С. 321—329.

Балашов Д. История развития жанра русской баллады. Петрозаводск: Карелия, 1966. С. 6—15.

Балашов Н. И. Примечания//Бодлер. Цветы зла/Отв. ред. Н. И. Балашов. М.: Наука, 1970. С. 320, 241.

Банщток Л. М. Эволюция авторского сознания в лирике Ф. И. Тютчева и проблема творческого метода поэта//Проблема автора в художественной литературе/Отв. ред. Б. О. Корман. Ижевск/Удмуртский ун-т, 1983. С. 44—60.

Бахтин М. М. Типы прозаического слова. Слово у Достоевского//Поэтика: Труды русских и советских поэтических школ. Budapest, 1982. С. 447—466.

Башмакова Наталья. Слово и образ: О творческом мышлении Велимира Хлебникова. Хельсинки, 1987, 288 с.

Без подписи.//Северный курьер. 1900. № 289.

Без подписи. К. М. Фофанов//Литературная учеба. 1936. № 5. С. 156—157.

Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды//Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М.: Худ. лит., 1982. Т. 1. С. 193; Т. 2. С. 302; Т. 3. С. 294; Т. 6. С. 103; Т. 7. С. 496.

Белоусов И. А. Литературная среда. Воспоминания 1880—1928. М.: Никитинские субботники, 1928. 274 с.

Белый А. Символизм. М.: Мусагет, 1910.

Белый А. Афоризмы//Новое слово. 1911. № 12. С. 58.

Берковский Н. Я. Ф. И. Тютчев//Тютчев Ф. И. Стихотворения. М.; Л.: Сов. писатель, 1962. С. 5—78.

Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л.: Худ. лит., 1973. С. 42—43, 176.

Благой Д. Д. Мир как красота. О «Вечерних огнях» А. Фета. М.: Худ. лит., 1975. 112 с.

Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1962. Т. 5. С. 438—439; Т. 6. С. 162.

Брюсов В. Ключи тайн//Весы. 1904. № 1. С. 19.

Брюсов В. Я. К. М. Фофанов//История русской литературы XIX в./Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. Т. 5, гл. VII. М.: Мир, 1917. С. 273—276.

Брюсов В. Я. Из моей жизни. М., 1927. С. 76.

Брюсов В. Я. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1955. С. 226—230.

Бухштаб Б. Я. Русские поэты. Л.: Худ. лит., 1970. С. 9—75.

Бухштаб Б. Я. А. А. Фет: Очерк жизни и творчества. Л., 1974. С. 88.

Бялый Г. А. С. Я. Надсон//Надсон С. Я. Полное собрание стихотворений. М.: Сов. писатель, 1962. С. 5—46 (Библиотека поэта. Большая серия).

Бялый Г. А. 70-е—90-е гг. Основные направления в журналистике, публицистике, критике//Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. II. Вторая половина XIX в. Л.: Изд-во ЛГУ, 1965. С. 139—149.

Бялый Г. А. Поэты 1880—1890-х гг.//Поэты 1880—1890-х гг. Л.: Сов. писатель, 1972. С. 5—64. (Библиотека поэта. Большая серия).
Венгеров С. А. Очерки по истории русской литературы. СПб, 1907. С. 141—142.
Власенко Г. Л. О лирическом герое В. А. Жуковского//Проблема автора в художественной литературе/Отв. ред. Б. О. Корман. Ижевск/Удмуртский ун-т, 1983. С. 13—20.
Волынский А. Литературные заметки//Северный вестник. 1892. № 1. С. 181—186.
Г. Л. И. (Глинский Б. Б.). Поэт божьей милостью (Памяти К. М. Фофанова)//Исторический вестник. 1911. № 6. С. 991—1001.
Гаркави А. М. Лирический герой в художественном мире Н. А. Некрасова//Проблема автора в художественной литературе. С. 70—78.
Гартман Н. Эстетика: Пер. с нем. М.: Изд-во иностранной литературы, 1958. 690 с.
Гаршин Е. Восходящее светило поэзии (Стихотворения г. Фофанова)//Е. Г. Критические опыты. СПб: Тип. И. И. Скороходова, 1888. С. 246—251.
Гаспаров М. Л. Античная литературная басня: Федр и Бабрий. М.: Наука, 1971. 280 с.
Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 487 с.
Гаспаров М. Л. Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX в. //Проблемы стиховедения. Ереван, 1976. С. 9—40.
Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 459—496.
Гинзбург Л. Я. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. 408 с.
Глинский Б. Б. Среди литераторов и ученых. Биографии, характеристики, некрологи, воспоминания, встречи. СПб: Тип. Суворина, 1914. С. 483—493.
Говоров К. Новый сборник стихов К. М. Фофанова//День. 1889. 16 марта.
Говоров К. Современные поэты: Критические очерки. СПб: Изд. газеты «День», 1889. С. 1—25.
Голиков В. Озябший май: Памяти К. Фофанова//Неделя «Вестника знания». 1911. № 27. С. 2—5.
Горнфельд А. Г. Федор Иванович Тютчев//История русской литературы XIX в./Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. Т. 3. М.: Мир, 1910. С. 446—461.
Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1985. 239 с.
Григорьева А. Д. Слово в поэзии Тютчева. М.: Наука, 1980. 248 с.
Григорьева А. Д., Иванова Н. И. Язык лирики XIX в.: Пушкин, Некрасов. М.: Наука, 1981. 340 с.
Гриневич П. Ф. (Якубович П. Ф.). Очерки русской поэзии. СПб: Изд. журнала «Русское богатство», 1904. С. 304—315 (2-е изд.— 1911).
Громов П. Аполлон Григорьев//Григорьев Аполлон. Избранные произведения. Л., 1959. С.51—52 (Библиотека поэта. Большая серия).
Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники. Л.: Сов. писатель, 1986. 600 с.
Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 70—71.
Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг: Мысль, 1923. С. 76—77, 123—124.
Дарвин М. Н. К проблеме цикла в типологическом изучении лирики//Типологический анализ литературного произведения: Сб. науч. тр./Отв. ред. Н. Д. Тамарченко. Кемерово/Кемеровский ун-т, 1982. С. 30—35.
Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики: Учеб. пос. Кемерово/Кемеровский ун-т, 1983. 104 с.
Дивильковский А. Семен Яковлевич Надсон//История русской литера-

туры XIX века/Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. Т. 4. М.: Мир, 1911. С. 362—371.

Димова Л. К. К определению лирического цикла//Русская филология IV. Тарту/Тартуский ун-т, 1975. С. 3—10.

Долгополов Л. К. На рубеже веков. Л.: Сов. писатель, 1985. 350 с.

Еголин А. М. Некрасов и поэты-демократы 60-х—80-х гг. XIX в. М.: Гослитиздат, 1960. 355 с.

Ермилова Е. В. Поэзия на рубеже двух веков//Смена литературных стилей. М.: Наука, 1974. С. 58—121.

Ермилова Е. В. К. К. Случевский//Случевский К. К. Стихотворения. Поэмы. Проза. М.: Современник, 1988. С. 18.

Ермоленко С. И. Мифологические баллады М. Ю. Лермонтова//Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX — начала XX вв. Свердловск, 1986. С. 23—32.

Жирмунский В. М. К вопросу об эпитете//Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1974. С. 355—361.

Жирмунский В. М. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975. 464 с.

Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978. 426 с.

Жданов В. В. Н. А. Некрасов//История русской литературы: В 4 т./Гл. ред. Н. И. Пруцков. Т. 3. Л.: Наука, 1982. С. 333—381.

Жуковский и русская культура: Сб. статей/Отв. ред. Р. В. Иезуитова. Л.: Наука, 1987. 502 с.

Захаркин А. Ф. Русские поэты второй половины XIX в.: Пособие для учителей. М.: Просвещение, 1975. 254 с.

Золотарева О. Г. Проблема несобранного стихотворного цикла 40-х—60-х гг. XIX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1982. 16 с.

И. Г. Еще страничка о поэте божией милостью//Исторический вестник. 1911. № 8. С. 592—597.

Иванов Вяч. Вс. Имя//Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 1980. С. 504—506.

Иванов Вяч. Вс. Темы и стили Востока в поэзии Запада//Восточные мотивы: Стихотворения и поэмы/Сост. Л. Е. Черкасский, В. С. Муравьев. М.: Наука, 1985. С. 424—470.

Иванов Вяч. Вс. Поэтика Р. Якобсона//Якобсон Роман. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 5—22.

Иванов Георгий. Фофанов//Иванов Г. В. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М.: Книга, 1989. С. 465—470.

Иванова Е. В. Забытый поэт//Надсон С. Я. Стихотворения. Вступ. ст. и примеч. Е. В. Ивановой. М.: Сов. Россия, 1987. С. 5—20 (Поэтическая Россия).

Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма//Русский романтизм. Л.: Наука, 1978. С. 142—147.

Иезуитова Р. В. В. А. Жуковский//История русской литературы: В 4 т./Гл. ред. Н. И. Пруцков. Т. 2. Л.: Наука, 1981. С. 104—134.

Измайлов А. Принц и нищий (Из воспоминаний о К. М. Фофанове)//Исторический вестник. 1916, май. Т. 144. С. 459—478.

Иоффе С. А. Живут стихи... Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1979. С. 49—59.

История русской литературы: В 4 т./Гл. ред. Н. И. Пруцков. Т. 4. Л.: Наука, 1983. С. 783.

История русской литературы XIX в./Под ред. С. М. Петрова. Т. 1. М., 1970.

К. Стихотворения Константина Фофанова. СПб, 1889//Русские ведомости. 1889. № 103.

Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде//Ницше Ф., Фрейд З., Фром Э., Сартр Ж. П. Сумерки богов. М.: Изд-во полит. лит., 1989. С. 222—312.

Келдыш В. А. Новое в критическом реализме и в его эстетике//Литера-

турно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX вв. М.: Наука, 1975. С. 66—117.

Клеман М. К. М. Фофанов//Фофанов К. Стихотворения. М., 1939. С. 3—29 (Библиотека поэта. Малая серия).

Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX в. М.: Наука, 1986. 254 с.

Кожинов В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX в. Развитие стиля и жанра. М.: Современник, 1978. 303 с.

Колтоновская Е. А. Критические этюды. СПб: Просвещение, 1912. С. 250—257.

Корецкая И. В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма//Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX вв. М.: Наука, 1975. С. 207—251.

Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. 205 с.

Корман Б. О. Лирика Некрасова. Ижевск: Удмуртия, 1978. С. 18—28, 48—78, 182.

Кранихфельд Вл. Литературные отклики: Вне жизни//Современный мир. 1911. № 6. С. 306—317.

Кранихфельд Вл. П. В мире идей и образов. Т. II. СПб, 1911а, С. 182—203.

Краснов Пл. Поэт нашего времени//Книжки недели. 1897. № 8. С. 232—244.

Краснов Пл. Поэт вне содержания. Литературная характеристика К. М. Фофанова//Новый мир. 1903. № 118. С. 304—305.

Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи (Семантические этюды)//Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. С. 54—101.

Лебедев Ю. В. Становление эпоса в русской литературе 1840-х—1860-х годов: Проблемы циклизации: Дис. ...д-ра филол. наук. Л., 1979. С. 108 и след.

Лебедев Ю. В. Поэзия 70-х гг.//История русской литературы: В 4 т./Гл. ред. Н. И. Пруцков. Т. 3. С. 584—603.

Лернер Н. О. Я. П. Полонский//История русской литературы XIX в./Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. Т. 3. С. 491—497.

Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова: В 2 т. М.: Худ. лит., 1984.

Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. М.; Л., 1925. Т. 1. С. 91.

Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987.

Лотман Л. Ю., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. Литературы и мифы//Мифы народов мира. Т. II. М., 1982. С. 61—62.

Лоэнгрин. Фофанов//Одесские новости. 1906. № 6971.

Ляпина Л. Е. Лирический цикл как художественное единство//Проблема целостности литературного произведения: Изв. Воронеж. гос. пед. ин-та. Т. 180/Отв. ред. С. Г. Вайман. Воронеж, 1976. С. 122—139.

Ляпина Л. Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840-х—1850-х гг.: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Л., 1977. 16 с.

Мазур Т. П. К. К. Случевский (Основные этапы творческой биографии): Автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 1974. 25 с.

Маймин Е. А. О русском романтизме. М.: Просвещение, 1975. 240 с.

Максимов Д. Поэзия Лермонтова. Л.: Сов. писатель, 1959. 326 с.

Максимов Д. Е. Брюсов. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 86.

Максимов Д. Е. А. Блок. «Двойник»//Поэтический строй русской лирики. Л.: Наука, 1973. С. 211—235.

Мальчукова Т. Г. О жанровой природе и композиции стихотворения А. С. Пушкина «Пророк»//Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск/Петрозаводский ун-т, 1981. С. 3—24.

Мандельштам О. Слово и культура. М.: Сов. писатель, 1987. С. 204—222.

Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М.: Наука, 1976. 372 с.
Матяш С. А., Савченко Т. Г. Анализ лирического стихотворения: Пособие по спецкурсу. Караганда, 1982. 74 с.
Мельшин Л. (П. Ф. Гриневич, П. Ф. Якубович). Очерки русской поэзии. СПб: Русское богатство, 1904. С. 305—315.
Меньшиков М. О. Воспоминания//Новое время. 1911. 19 мая.
Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб: Изд. Вольфа Б. М., 1893. С. 85—89.
Метрическое свидетельство о рождении и крещении К. М. Фофанова//Дачница. 1912. № 1. С. 3.
Минц З. Г. Поэтический идеал молодого Блока//Блоковский сборник: Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. Блока. Тарту/Тартуский ун-т,. 1964. С. 172—225.
Минц З. Г. Вл. Соловьев — поэт//Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 13 (Библиотека поэта. Большая серия).
Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов//Творчество А. А. Блока и русская культура XX в.: Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 459. Тарту, 1979. С. 3—33.
Минц З. Г. Блок и русский символизм//Александр Блок. Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1980. С. 98—172.
Минц З. Г. Об эволюции русского символизма//Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 735. Тарту, 1986. С. 7—24.
Мирошникова О. В. О лирическом цикле К. К. Случевского «Прежде и теперь»//Художественное творчество и литературный процесс. Вып. 2. Томск, 1979. С. 39—45.
Мирошникова О. В. Лирика К. К. Случевского (Жанрово-композиционное своеобразие): Автореф. дис. ...канд. филол. наук/ЛГПИ. Л., 1983. 24 с.
Мотольская Д. К., Соколова К. И. Лирическое произведение//Пути анализа литературного произведения. М.: Просвещение, 1981. С. 143—159.
Муратов А. Б. П. Ф. Якубович. Письма к Ф. Д. Батюшкову. Публикация А. Б. Муратова//Ежегодник Пушкинского Дома на 1972 год/Отв. ред. К. Д. Муратова. Л.: Наука, 1974. С. 101—111.
Муратов А. Б. Проза 1880-х годов//История русской литературы: В 4 т./Гл. ред. Н. И. Пруцков. Т. 4. С. 27—73.
Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха/Составитель, автор статей и примечаний В. Е. Холшевников. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 166—168.
Мышьякова Н. М. Стиль лирики А. Фета: Автореф. дис. ...канд. филол. наук/МГПИ им. Ленина. М., 1979. 16 с.
Н. М. [Н. Михайловский]. Дневник читателя. Заметки о поэзии и поэтах//Северный вестник. 1888. № 3. Отд. II. С. 135—156.
Надсон С. Я. Литературные очерки. СПб: Изд. И. И. Скороходова, 1887. Журнальные обозрения. III и XII. С. 42—43, 180; Заметки по теории поэзии. С. 199—201.
Надсон С. Я.: Сборник журнальных и газетных статей, посвященных памяти поэта. СПб, 1887. С. 62—73.
Наркевич А. Поэты конца XIX в. в «Библиотеке поэта»//Вопросы литературы. 1964. № 2. С. 200—205.
Обломиевский Д. Д. Французский символизм. М.: Наука, 1973. 297 с.
Образное слово А. Блока. М.: Наука, 1980. 215 с.
Олимпов К. Царственный соловей//Дачница. 1912. № 1. С. 3.
Осьмаков Н. В. Русская революционная поэзия второй половины XIX — начала XX в.: Автореф. дис. ...докт. филол. наук. Л., 1970. 39 с.
Перцов П. П. Литературные воспоминания. М.; Л., 1933. С. 153—154.
Петрова И. В. Мир, общество, человек в лирике Тютчева//Ф. И. Тютчев. Кн. 1: Лит. наследство. Т. 97. М.: Наука, 1980. С. 39—59.

Полякова Л. В. Пути развития теории жанра в работах последних лет//Русская литература. 1985. № 5. С. 212—225.
Поспелов Г. Н. Лирика: Среди литературных родов. М.: Изд-во МГУ, 1976. 208 с.
Поэтика: Труды русских и советских поэтических школ/Составители Дьюла Кирай, Арпад Ковач. Будапешт, 1982. 800 с.
Поэтический строй русской лирики. Л.: Наука, 1973. 351 с.
Репин И. Е. Письма. М.: Искусство, 1950. С. 25, 35, 55, 56, 132.
Роднянская И. Б. Библейские мотивы у Лермонтова//Лермонтовская энциклопедия/Гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 60.
Роднянская И. Б. Лирический герой//Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 185.
Розанов В. К. М. Фофанов. Иллюзии//Новое время. 1901. № 8968.
Розанов В. К. М. Фофанов//Новое слово. 1911. № 11. С. 19—23.
Розанов И. Н. Библиотека русской поэзии. Библиографическое описание. М.: Книга, 1975. 400 с.
Руднев П. А. А. А. Фет: Личность, поэзия, поэтика//А. А. Фет. Стихотворения/Сост. П. А. Руднев. Петрозаводск: Карелия, 1986. С. 5—23.
Руднев П. А. Введение в науку о русском стихе. Вып. 1. Тарту/Тартуский ун-т. 1989. 120 с.
Руднева Е. Г. Романтика в русском критическом реализме. М.: Изд-во МГУ, 1988. 174 с.
Руманов А. Страничка воспоминаний (к 25-летнему юбилею К. М. Фофанова)//Биржевые ведомости. 1906. № 9419.
Русское стихосложение XIX в./Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1979. С. 30, 282.
Рязанов В. Из жизненных встреч. К. М. Фофанов//Новое слово. 1911. № 11. С. 19—23.
Сапогов В. А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока//Русская литература XX в. (дооктябрьский период). Калуга, 1968. С. 179—182.
Сапогов В. А. Цикл//Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 432.
Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов: Очерки. М.: Искусство, 1971. С. 12.
Сартр Ж. П. Объяснение «Постороннего»//Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в./Сост., предисл., общ. ред. Л. П. Андреева. М.: Прогресс, 1986. С. 92—107.
Северов. Русская литература//Новости. 1900. № 346.
Северянин Игорь. Фофанов на мызе «Ивановка»: Амулеты Игоря Северянина//Дачница. 1912. № 1. С. 3.
Селиванов А. К. Памяти К. М. Фофанова (вечер в Союзе писателей)//Красная газета. 1926. № 127.
Семенко И. Жизнь и поэзия Жуковского. М.: Худ. лит., 1975. 255 с.
Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. 223 с.
Скатов Н. Н. Некрасов и русская лирика второй половины XIX в.— нач. XX в.: Автореф. дис. ...докт. филол. наук/ЛГПИ. Л., 1970. 31 с.
Скатов Н. Некрасов. Современники и продолжатели. Л.: Сов. писатель, 1973. С. 176.
Словарь языка Пушкина: В 4 т./Под ред. акад. В. В. Виноградова. М.: Гос. изд-во национальных и иностранных словарей, 1956—1961. Т. I. С. 90. Т. III.
Смиренский В. Политические стихи Фофанова//Литературная газета. 1935. № 6.
Смиренский В. Поэт Фофанов — за решеткой//Гатчинская правда. 1960. 13 ноября.
Смиренский В. В. Примечания//Фофанов. Стихотворения и поэмы. М.;

Л.: Сов. писатель, 1962. С. 293—327 (Библиотека поэта. Большая серия).
Смиренский В. В. М. Горький и К. Фофанов//Горьковский сборник. К 100-летию со дня рождения М. Горького: Уч. зап. Горьковского ун-та. Вып. 110. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1968. С. 140—195.
Советский энциклопедический словарь. М., 1980. С. 255.
Соколов А. Н. К спорам о романтизме//Вопросы литературы. 1963. № 7. С. 118—137.
Соколов Б. М. Очерки развития новейшей русской поэзии. В преддверии символизма. Саратов, 1923. С. 126—128.
Соловьев В. Предисловие к книге «Стихотворения Вл. Соловьева». 3-е изд. СПб, 1900. С. XIII—XIV.
Старыгина Н. Н. Проблемы циклизации в русской литературе 1850—1860-х гг. Йошкар-Ола/Марийский пед. ин-т, 1987. 39 с.
Стенник Ю. В. Система жанров в историко-литературном процессе//Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения/Под ред. А. С. Бушмина. Л.: Наука, 1974. С. 168—202.
Стернин Г. Ю. Русская художественная культура II половины XIX— начала XX вв.: Исследования. Очерки. М.: Сов. художник, 1984. С. 274.
Стихотворения Константина Фофанова//Правительственный вестник. 1889. № 65.
Тагер Е. Б. Возникновение модернизма//Русская литература конца XIX — начала XX веков: Девяностые годы. М.: Наука, 1968. 502 с.
Тарланов Е. З. Альбом Е. В. Гоголь-Быковой//Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. М.: Наука, 1987. С. 33—48.
Тарланов Е. З. «Я родом финн...» (К 125-летию К. М. Фофанова)//Ленинская правда. 1987. № 117.
Тарланов Е. З. Жанр баллады в поэзии К. М. Фофанова//Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск/Петрозаводский ун-т, 1988. С. 117—125.
Тарланов Е. З. «У поэта два царства...»//Русская речь. 1989. № 1. С. 8—14.
Тарланов Е. З. Стихотворение К. М. Фофанова «Звезды ясные, звезды прекрасные...»: Опыт интерпретации//Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск/Петрозаводский ун-т, 1989. С. 111—116.
Тарланов Е. З. Некрасовские традиции в лирике К. М. Фофанова//IV Некрасовские чтения: Тез. докл. Ярославль, 1989. С. 54—55.
Тарланов Е. З. Библейские мотивы в лирике К. Фофанова//Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск/Петрозаводский ун-т, 1990. С. 105—111.
Тарланов Е. З. Проблема импрессионистического образа в зрелой лирике К. Фофанова//Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы. Петрозаводск/Петрозаводский ун-т, 1991. С. 140—147.
Тарланов Е. З. Лирика К. М. Фофанова: Проблема эволюции: Автореф. дис. ...канд. филол. наук/ЛГУ. Л., 1989.
Тарланов Е. З. Чужое слово в поэзии Константина Фофанова//Русская речь. 1992. № 4. С. 18—22.
Тарланов Е. З. Сны одиночества//Север. 1992. № 11—12. С. 185—189.
Тарланов Е. З. Мотив «поэзия — сон» в лирике К. Фофанова//Историческая поэтика. Петрозаводск/Петрозаводский ун-т, 1992. С. 145—156.
Теплинская Н. М. Проблемы натурализма и романтизма в освещении русских демократических журналов 70-х гг. XIX века//Русская журналистика в литературном процессе второй половины XIX в. Пермь/Пермский пед. ин-т, 1978. С. 55—67.
Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 55. М., 1937. С. 391; Т. 73. М., 1954. С. 290.
Троицкий Н. А. Константин Фофанов и «Народная воля» (Неопубликованные стихи поэта)//Русская литература. 1970. № 1. С. 168—170.
Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 512—513.

Усов А. Несколько слов о декадентах (Бодлер, Верлен, Малларме, Рембо)//Северный вестник. 1893. № 8. С. 191—205.
У-ц С. (Уманец С. И.). Из литературного прошлого нашей столицы//Наша старина. 1915. № 6. С. 517.
Фет А. Письма из деревни//Русский вестник. 1863, январь. С. 444.
Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма, статьи: В 2 т. М.: Худ. лит., 1984. Т. 1. 519 с.
Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. Калинин/Калининский ун-т, 1984. 79 с.
Фридленд В. Поэт сердечной и гражданской тревоги//Полонский Я. П. Лирика. Проза. М.: Правда, 1984. С. 5—26.
Цурикова Г. М. К. М. Фофанов//К. М. Фофанов. Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Сов. писатель, 1962. С. 5—45 (Библиотека поэта. Большая серия).
Черемисин Б. Е. К. М. Фофанов (Основные этапы идейно-творческой эволюции): Автореф. дис. ...канд. филол. наук/МГПИ. М., 1980. 16 с.
Черемисин Б. Е. Письма К. Фофанова А. Жиркевичу//Вопросы литературы. 1980. № 4. С. 308—310.
Черемисин Б. Е. «Сердце мое разорваться готово...» (Заметка К. М. Фофанова на закрытие «Отечественных записок»)//Русская лит. 1980. № 3.
Черемисин Б. Е. К. М. Фофанов о Толстом//Яснополянский сборник 1980: Статьи, материалы, публикации. Тула. 1981.
Черемисин Б. Е. Проблематика и жанровое своеобразие драмы К. Фофанова «Железное время»//Проблемы жанров в русской литературе: Сб. науч. тр. МГПИ им. Ленина. 1980. М., 1981.
Черемисин Б. Е. Жанр эпиграммы в поэзии К. М. Фофанова//Жанровое своеобразие русских писателей XVIII—XIX вв.: Сб. науч. тр. МГПИ им. Ленина. 1980. М., 1982.
Черемисин Б. Е. «...Развейте стяг заветный...» (К. Фофанов и народовольцы)//Литературная Россия. 1983. № 2.
Черемисин Б. Е. К. Фофанов: Метафорическое восприятие мира//Проблемы поэтики русской литературы XIX в.: Сб. науч. тр. МГПИ им. Ленина. 1983. М., 1984. С. 133—141.
Черемисин Б. Е. Валерий Брюсов и Константин Фофанов//Брюсовские чтения. 1983. Ереван, 1985.
Черемисин Б. Е. «...Мой том давнишний». Книги и автографы К. М. Фофанова//Альманах библиофила. Вып. XVIII. М., 1985а. С. 259—267.
Черемисин Б. Е. А. П. Чехов и К. Фофанов//Чеховские чтения в Ялте. Чехов: Взгляд из 1980-х. М., 1990.
Чехов А. П. Полн. собр. соч. Т. 14. М., 1949. С. 16.
Шестаков Д. К. М. Фофанов. Иллюзии. Стихотворения. СПб, 1900//Мир искусства. 1901. № 11—12. С. 321—322.
Шубин Э. А. Художественная проза в годы реакции//Судьбы русского реализма начала XX века. Л.: Наука, 1972. С. 259—267.
Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака//Якобсон Роман. Работы по поэтике. С. 324—338.
Ямпольский И. Г. Об эстетических взглядах и литературных мнениях А. К. Толстого//Толстой А. К. О литературе и искусстве. М.: Современник, 1986. С. 5—30.
Янушкевич А. С. Баллады Жуковского 1808—1814 гг. как поэтическая система//Проблема метода и жанра. Томск/Томский ун-т, 1985. С. 16, 34.
Ясинский И. И. Роман моей жизни (Книга воспоминаний). М.; Л.: Госиздат, 1926. С. 173—177.
Kluge R.-D. Der Russische Symbolismus: Bibliographie — Kommentar — Texte. Tübingen, 2. Auflage, 1988. 70 s.
Slownik terminow literacich/Pod red. J. Slawinskiego. Wroclaw; Warsawa; Krakow; Gdansk, 1976. S. 64.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Тарланов Евгений Замирович

КОНСТАНТИН ФОФАНОВ:
ЛЕГЕНДА И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Редактор *А. А. Кемппи*
Корректор *М. К. Доскал*

Сдано в набор 08.04.93. Подписано в печать 16.11.93. Формат $60\times90^1/_{16}$. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 11. Уч.-изд. л. 11. Изд. № 8. Тираж 1000 экз. Заказ 1059. «С».

Издательство Петрозаводского государственного университета
185640, Петрозаводск, пр. Ленина, 33.
Арендное предприятие Республиканская ордена «Знак Почета»
типография им. П. Ф. Анохина.
185630. Петрозаводск, ул. «Правды», 4